BIBLIOTEKA

SAZVEŽĐA

16

UREDNIK
MILOŠ STAMBOLIĆ

CRTEŽ NA KORICAMA: DUŠAN RISTIĆ
TEHNIČKI UREDNIK: JOVAN NEDELJKOVIĆ
KOREKTOR: SVETISLAV RISTIĆ
ŠTAMPA: BEOGRADSKI GRAFIČKI ZAVOD

ROMAN JAKOBSON

LINGVISTIKA I POETIKA



NOLIT • BEOGRAD
1966

IZBOR

MILKA IVIĆ I SRETEN MARIĆ

PREVOD

DRAGINJA PERVAZ
TOMISLAV BEKIĆ
VJERA VULETIĆ
SRETEN MARIĆ
RANKO BUGARSKI

REDAKCIJA

MILKA IVIĆ



PREDGOVOR

I

Kad neko od jezičkih stručnjaka u kakvoj pisanoj raspravi pomene, bez bližih oznaka, prosto: »Jakobson smatra ...«, »po Jakobsonovoj teoriji ...« i sl. nikome ne pada na pamet da mu zameri što nije, ako je inače red, stavio ime uz prezime. Niko neće pogrešno pomisliti na kog drugog lingvistu (a ima ih s istim prezimenom). Kao što je za široki svet »Napoleon« uvek onaj *Napoleon, tako je u našem lingvističkom esnafu »Jakobson« uvek* — ovaj *Jakobson. Za njega je nedavno u naučnoj kritici rečeno: najveći među živim lingvistima. Ta je ocena tačna i meni je ovde u prvom redu zadatak da objasnim čitaocima koje su to okolnosti obezbedile Jakobsonu ovako uzdignuto mesto u plejadi slavnih lingvista sveta.*

Rođen je 1896. i odrastao u Moskvi kao pripadnik jedne razigrane intelektualne sredine čiji su nemiri vodili pravo u početke revolucije. Umetnost je od najranijih godina bila njegova tema.[1] *Zbližio se prvo sa slikarima, avangardistima novih strujanja. Kako sam često voli da naglasi, najprisniji svet pojmova njegovih gimnazijskih dana sačinjavali su Picasso i Braque. Drugovao je sa začetnikom apstraktnog slikarstva u Rusiji Kazimirom Malevičem.*[2] *Upravo su se spremali za Pariz, Malevič da izlaže svoje apstraktne slike, Jakobson da ih objašnjava publici, kad je izbio prvi svetski rat i omeo sve planove. Nekako se baš u to doba Jakobsonovo interesovanje počelo sve intenzivnije usmeravati ka jednom novom kulturnom domenu, onome koji će ostati zaista njegovo područje od tada pa kroz ceo život: jezik, poezija, folklor.*

[1] Svi ovde izneti biografski podaci, ukoliko nisu već objavljeni, dobiveni su od samog Jakobsona i ovde upotrebljeni s njegovom dozvolom.
[2] Koji je bio poreklom Poljak (Malewicz).

Godine 1913. Jakobson se upoznao s Hlebnjikovim[3] *(za koga i danas veli: to je najveći pesnik našeg doba). Poznanstvo je počelo na taj način što je Jakobson pesniku dao na poklon antologiju ruskih basama koju je sam sastavio. Za uzvrat, Hlebnjikov je mladiću poklonio svoju zbirku pesama uz srdačnu posvetu. Iz tog uzajamnog obdarivanja izrodile su se za Jakobsona dve velike stvari: njegovo nikada potom posuknulo oduševljenje za umetnost stiha i njegovo zauvek odano prijateljevanje s Hlebnjikovim.*

Godine 1914. upisao se Jakobson na moskovski univerzitet izabravši nacionalni jezik kao svoj osnovni predmet. Odmah se umešao u tokove studentskog života koji su bili izuzetno bogati u ovoj sredini. Među ruskom omladinom bila je razvijena praksa intelektualnog tržišta: ljudi su se sakupljali i u temperamentnim diskusijama iznosili jedni drugima svoje ideje, svoje sumnje, svoja oduševljenja. Sa setom se i pijetetom Jakobson seća tih uzbudljivih i toliko plodotvornih »pijaca«; redovno iskorišćava priliku da naglasi koliko on lično njima duguje.

Mada se za jezik posebno interesovao, student Jakobson nije bio isključivo, čak ni najvećim delom zaokupljen lingvistikom. Poezija je tada bila, nesumnjivo, njegova »velika, životna ljubav«. Razbijanje tradicionalnih oblika stiha, traženje novih izražajnih formi — to su bile prvenstveno preokupacije onih čiji je istaknuti predstavnik bio student Jakobson. Ali te nove izražajne forme kroz koje treba da prosija poetsko nadahnuće — pa to je, u stvari, jezičko tkanje, to je ruska reč sa svojim potencijalnim gipkostima . . . Tako je nit traganja na jednom polju odvodila neminovno u dubine nekog drugog sloja, takođe uzbudljivog na neki svoj način. Na tom drugom (lingvističkom) sloju Jakobson je postao — veliki Jakobson. Ali fenomen poetskog nikada nije prestajao da privlači njegovu pažnju. U stvari, odmah da naglasim: svim osnovnim interesovanjima svojih studentskih godina Jakobson je ostao veran kroz ceo život.

Tokom ratnih godina razvijeno je još jedno veliko, danas već legendarno prijateljstvo: Jakobson — Majakovski. »Druže Romka!« progovarao je iz srca autor »Oblaka u

[3] Velimir Hlebnjikov (1885—1922).

pantalonama« *u svojim stihovima posvećenim Teodoru Nettu, obućarevom sinu — diplomatskom kuriru u prvim poratnim godinama, koji je, čudnim sticajem okolnosti, imao prilike da se jednom sretne na lađi s Jakobsonom, drugi put u vozu s Majakovskim, i da oba puta razgovara s onim jednim — o onom drugom. To apostrofiranje u stihu, poznato širom sveta, nije stvorilo, doduše, Jakobsonovu popularnost (nju je Jakobson sam sebi stvorio) ali je popularisalo njegovo ime baš u takvom, familijarnom izdanju:* Romka *(pa se događalo, posle mnogih godina da uvaženom profesoru univerziteta i počasnom članu tolikih akademija, Romanu Osipoviču, stigne po koje pismo, adresovano od po nekog ljubitelja poezije Majakovskog: za* Romku). *Majakovskog je »Romka« jednog dana uveo u jedan veoma interesantan krug ljudi, u Moskovski lingvistički »kružok«.*

Relacija jezičko sredstvo — poetski efekat, kakva fascinantna tema! Diskusioni sastanci studenata moskovskog univerziteta u tim prvim ratnim danima bili su življi no ikad. Pa ipak se intelektualni promet činio studentima nedovoljnim; okupljali su se na razgovore nekako stihijno, kad ko stigne. Upravo povodom pomenute velike teme došlo se na ideju: zašto sastanci ne bi imali organizovaniji karakter? Početkom 1915. veliki događaj na univerzitetu — osniva se Moskovski lingvistički »kružok«! Među glavnim inicijatorima osnivanja bio je, naravno, Jakobson.

Svoga profesora Ušakova (autora poznatog rečnika ruskog jezika) studenti su zamolili za posredovanje u Akademiji nauka. Hteli bi da se organizuju u neku vrstu udruženja čiji bi zadatak bio razmatrati problematiku jezika, poezije i folklora. Želeli bi da Akademija preuzme patronat nad ovim poduhvatom, a nadaju se i izvesnoj materijalnoj pomoći. Za počasnog predsednika svoga »kružoka« predlažu akademika Korša. Ušakov je molbu preneo i uskoro je (1. marta) usledio odgovor sekretara Akademije (poznatog lingviste Šahmatova): odobrava se i »kružok« i Koršov izbor, ali od patronata i materijalne pomoći neće ništa biti. Studenti se nisu bunili. Glavno je postignuto — niko im nije osporio pravo da se legalno sastaju. Prvi sastanak novog diskusionog foruma (koji je održan već sledećeg dana, 2. marta) imao je, međutim, komemorativni karakter: neočekivano je preminuo

tek potvrđeni počasni predsednik Korš. Tako je na neuobičajeni način počeo svoj rad jedan nesvakidašnji skup čija će kratkotrajna aktivnost (od svega desetak godina) ostaviti korene, ne, doduše, neposredno na tlu gde je ponikla, ali duboke, trajne.

Na Jakobsonovo insistiranje, odmah su učlanjeni i pesnici u studentski kružok. Hlebnjikov je održao prvo predavanje, o modernoj poeziji. Uskoro su sastancima revnosno prisustvovali i ostali glavni predstavnici pesničkog sveta: Majakovski, Pasternak, Asejev, Mandeljštam.

Jakobsonov ugled u kružoku je stalno rastao; godine 1920. osvojio je položaj predsednika. Njegove izuzetne sposobnosti da okuplja ljude oko pretresanja velikih tema i da u originalnom, plodonosnom poletu misli prednjači, izoštrene su već tamo dovoljno za ceo jedan život. Još dva puta je kasnije Jakobson izveo reprizu velikih, sudbonosnih lingvističkih okupljanja i to čak pod izuzetno nepovoljnim okolnostima, u sredinama gde je on bio stranac, pridošlica. Prva repriza: sudelovanje u oformljenju slavnog Praškog lingvističkog kružoka. Još uvek živi očevici sa zahvalnim sećanjem opisuju izvanrednu Jakobsonovu ulogu u animiranju duhova na diskusiju, u povišavanju temperature interesovanja, u dolivanju smelosti onome koji se sprema da zaseče mišlju u problem. Poslednja repriza je izvedena čak na drugom kontinentu, u Njujorku. Posle dramatičnog bekstva iz Čehoslovačke, zbog najezde Hitlerovih trupa, i posle nekoliko nespokojnih godina (1939—1941) provedenih u Skandinaviji, Jakobson je (1941) našao najzad utočište u SAD. Po drugi put stranac pridošlica, ali neokrnjeno isti okupljač oduševljenih slušalaca i sabesednika, Jakobson je već 1943. među inicijatorima osnivanja Njujorškog »kružoka« (The Linguistic Circle of New York). *Taj lingvistički diskusioni forum danas je od najaktivnijih u svetu (počev od 1945. on izdaje časopis* Word, *jednu od najelitnijih lingvističkih publikacija).*

Godine 1920. Jakobson je, po službenoj dužnosti, otputovao na duže vreme u Prag. To je bio težak udarac za Moskovski kružok, od kojega se ovaj nikada nije oporavio. Nastale su nesuglasice među članovima kružoka, što je pogodovalo njegovom raspadanju. Krajem 1924. kružok je i formalno likvidiran. Sovjetskom lingvistikom je uskoro za-

vladala čudna doktrina (marizam) koja je, imajući podršku vlasti, neumoljivo posecala sve drukčije oblike lingvističkog mišljenja. Bujno proklijavanje originalnih pogleda na jezik, začeto u kružoku, satrveno je bez milosti na rodnom tlu. Ali je dragoceno seme, na ovaj ili onaj način, preneseno dalje u svet da se jednoga dana ipak, zaobilaznim putem, posle tolikih decenija, vrati i u domovinu. Danas Roman Osipovič ima svoje privrženike širom celog Sovjetskog Saveza, posebno među mlađim lingvistima. Oni koji su 1958. u Moskvi, na IV međunarodnom kongresu slavista, imali prilike da čuju njegovo predavanje neće lako zaboraviti oduševljenje sa kojim su studenti tog njegovog, *moskovskog univerziteta, dočekali —* svoga »*Romku*«, *tog legendarnog Jakobsona koji je, kroz duge godine i daleke svetove, nosio časno neuništiv polet jedne tako izrazite* njihove *velike generacije.*

Jakobson je danas redovni profesor Harvardskog univerziteta (SAD). Njegovo prisustvo u Americi označilo je nov, izvanredan uspon interesovanja za slavistiku uopšte, posebno za slovenske jezike. Mnogi među najistaknutijim američkim lingvistima današnjice bili su njegovi učenici. Termin »Harvardska škola« ukazuje na sve one koji su usvojili Jakobsonove osnovne metodološke postavke u svom lingvističkom radu. Ugled te škole stoji na zavidnoj visini svuda u svetu.

II

Lingvistiku su Jakobsonu predavali ničim izuzetni profesori, solidni predstavnici tradicionalnog lingvističkog metoda. Jedan od njih, ovde već pominjani Ušakov, ipak je doprineo, doduše na sasvim neuobičajen način, otvaranju novih vidika pred radoznalim duhom mladog studenta. Dajući spisak stručne literature koju treba pročitati, on je izričito zabranio da se studenti služe jednim opisom ruskih glasova zbog neortodoksnih pogleda koji su tamo izloženi. Reč je bila o radu lingviste Ščerbe, učenika slavnog Baudouina de Courtenayja, koji je u svojim razmišljanjima o jeziku iznosio neka novatorska zapažanja o funkciji glasova. Razume se, zabrana je delovala upravo stimulativno — terala

je »na greh«. Jakobson je poleteo da nabavi proskribovanu lektiru, sve pažljivo pročitao i — oduševio se.

Bila je tu, u stvari, jedna osnovna misao, naizgled negromoglasna, ali za onog ko ima intelektualnog sluha (a Jakobson ga je imao) opasno privlačna: glasovne vrednosti se iskorišćavaju za diferenciranje značenja. Celokupno dotadašnje prilaženje jezičkom fenomenu zaobilazilo je ovu prostu istinu. Glasovi su se revnosno proučavali, ali bez vođenja računa o tome čemu služe. A kad bi se o tome striktno vodilo računa? Mladi student se zamislio . . . Odnos forme i sadržine u jezičkom tkanju, to je već bila njegova prisna tema (pri izvidničkim ispitivanjima novih mogućnosti stiha ona se nije dala mimoilaziti). Umeo je stoga pravilno da oceni — pred njime leži jedno veliko, nepoznato polje saznanja koje treba osvojiti. Upravo je na tome polju, mnogo godina kasnije, Jakobson sebi obezbedio trajno mesto u istoriji lingvistike. Bio je među prvima koji su zasnovali fonologiju *— nauku o glasovima koji služe sporazumevanju. A zatim je on lično izveo svojevrsno »razbijanje atoma« u lingvističkom domenu — dokazao da vokali i konsonanti nisu najmanje jezičke jedinice, da ih ima i manjih. Te su nove jedinice (tzv. »distinktivna obeležja«) u stvari one osobine glasa čija ukupnost sačinjava njegovu specifičnu prirodu. Te se osobine na odgovarajući način registruju u našoj svesti kao signali za sporazumevanje. Vičan dijalektičkom mišljenju, uvek svestan kompleksnosti pojava, Jakobson je postao eminentan teoretičar principa opozicija po kojem funkcionišu međusobni odnosi jezičkih jedinica i inače, a posebno na fonološkom planu.*

Još je jedan lingvista, najveći svoga doba, uticao na studenta Jakobsona—Ferdinand de Saussure (1857—1913). I opet je uticaj izvršen posrednim putem. U periodu od 1917—1919. studenti moskovskog univerziteta imali su prilike da čuju od svoga zemljaka Sergeja Karcevskog, koji se vratio sa studija iz Ženeve, o Saussureovim sasvim originalnim, dubokim i sugeštivnim pogledima na jezik. Ovaj Švajcarac je za sobom bio ostavio ogromno oduševljenje svih onih koji su slušali njegov kurs iz opšte lingvistike. Saussure je govorio zbilja u to doba sasvim nesvakidašnje stvari. Tvrdio je, recimo, da je jezik sistem, *tj. organizovana celina datih pojedinosti*; *da taj sistem ima socijalnu funkciju — služi spo-*

razumevanju, te ga, prema tome, kao takvog treba i ispitivati; da postoji, s jedne strane, jezik — svojina celokupnog »govornog kolektiva«, a s druge strane konkretna realizacija toga jezika u govoru svakog pojedinca, što treba pravilno teorijski razgraničavati. Govorio je još u tom smislu, sve novo, dalekosežno, ubedljivo.

Jakobson je imao prilike da od Karcevskog sluša ponovo o Saussureovim shvatanjima skoro desetak godina kasnije, u Pragu. Tada su njih dvojica, zajedno sa još jednim svojim zemljakom, velikim lingvistom N. Trubeckim, predvodili »Praški kružok« utirući puteve novoj eri jezičke nauke, eri tzv. strukturalne lingvistike.

Oblik strukturalna *izveden je od reči* struktura. *Ta je reč bila neobično popularna u naučnim krugovima prvih decenija XX veka, iako su je predstavnici različitih disciplina različito tumačili.*[4] *U lingvistici ona označava u prvom redu organizaciju jezičkog sistema, tj. splet odnosa svih onih pojedinosti koje čine ukupnost sistema. Jezička nauka koja je u temelje svoje teorije položila uverenje da je jezik komunikativni sistem čiju strukturu treba ispitati dobila je odgovarajuću kvalifikativnu odredbu —* strukturalna lingvistika (*s odgovarajućim terminom* strukturalizam *za pravac mišljenja i rada na jeziku koji neposredno proizilazi iz ovakve fundamentalne teorijske postavke*). *Pri tom je njen naučni metod ispitivanje jezičkih fenomena, shodno opštim metodološkim principima nauke XX veka, postavio kao neophodnost izdvajanje* (*apstrahovanje*) *bitnog od nebitnog, opšteg od pojedinačnog, invarijantnog od varijabilnog. Kao i sve ostale metodološki rigorozno postavljene discipline našega doba, i strukturalna lingvistika operiše apstrakcijama u ovom smislu. Laici se obično zabrinu kad čuju za apstrakciju. Navikli su da za tu reč vezuju onaj smisao koji ona ima u umetnosti — oduzimanje preciznosti pojavama. U nauci je, međutim, upravo suprotno: tek apstrahovanjem* (*bitnog od nebitnog*) *postiže se puna preciznost u sagledavanju pojava koje se ispituju. Sve naučne discipline* (*a to su u prvom redu tzv. »egzaktne nauke«*) *koje su dostigle nivo »apstrak-*

[4] O tome šta znači *struktura* u kojoj oblasti nauke napisana je cela jedna knjiga: *Sens et usages du terme STRUCTURE*, ed. Roger Bastide, Janua linguarum Nr. XVI, 'S-Gravenhage 1962.

tnog« u ovom smislu doživele su upravo neverovatan razvojni uspon, nikada slućen pre toga. Lingvistika je tek u toj svojoj »strukturalnoj« fazi ušla u takav period intenzivnog razvoja. Od jedne u sebe isključivo zagledane, od svega ostalog izolovane discipline sporih uspona i uskih vidika stvorila se jedna veoma važna naučna oblast tesno povezana sa mnogim drugim oblastima, dobro postavljene teorije, ozbiljnog metoda, sa bogatom primenom u praksi. Njeni rezultati bivaju iskorišćeni danas i u drugim naučnim oblastima (medicini, psihologiji, logici, matematičkoj teoriji informacije).

Među onima koji su gradili prve okvire ove izvanredne epohe u razvoju jezičke nauke spada i Jakobson, pionir strukturalizma kao i njegovi jednomišljenici, članovi »praškog kružoka«. Taj »kružok« ostaje pojam u istoriji lingvistike. Teško je danas sa sigurnošću reći ko je šta sve prvi smislio, prvi protumačio. Lingvistički progres koji je iz mnogobrojnih diskusija proizilazio bio je njihovo kolektivno dobro. Najstariji, najugledniji u grupi bio je Trubecki; najprisutniji — Jakobson. Ali je tu bilo i toliko drugih, darovitih, konstruktivnih (Mathesius, pa Trnka, Havránek, Isačenko, Vachek. . .). Period od 1929 — 1939 (doba »kružoka«) — to su one »zlatne godine« praške lingvistike, kako je neko nedavno rekao. To su bili ujedno i klasični dani strukturalne lingvistike, kada je ona definitivno fundirana i kada su određene osnovne smernice njenih daljih tokova.

U svom drugom periodu rada, na američkom tlu, Jakobson je nastavio sa tradicijom ponetom iz praških dana. I upravo je tada, u toj daljoj evoluciji svojih lingvističkih ideja, i došao do svog najvećeg otkrića, do svojevrsnog »razbijanja atoma« — do teorije o »distinktivnim obeležjima«.

Klasični period strukturalizma već je daleko iza nas. Dogodilo se u lingvistici toliko novoga za poslednjih četvrt veka. Ali je Jakobsonovo prisustvo uvek tu, osetno, konstruktivno, poletno. Sve oblasti znanja koje je od ranije obrađivao još uvek su pred njim na okupu. Najnoviji oblici lingvističkog mišljenja, ma koliko bili sasvim svoji i u pobedničkom nadiranju (mislim u prvom redu na tzv. generativnu gramatiku *Chomskoga) nisu mogli da mimoiđu njegovo delo.* Distinktivna obeležja *ostaju u temeljima onog lingvističkog »sutra« koje se već naslućuje.*

III

Jakobsonov naučni opus zadivljuje i visokim brojem objavljenih radova. Godine 1956. izašao je iz štampe (u ediciji Mouton, The Hague), povodom šezdesetog Jakobsonovog rođendana, jubilarni zbornik (For Roman Jakobson) *u kojem je priložena i bibliografija njegovih dela (ukupno 216 knjiga i studija i 87 kraćih spisa). Od tada do danas ta je lista bibliografskih podataka osetno narasla. Da pomenem samo, među najznačajnijim novim radovima, njegova dva referata posvećena međunarodnim slavističkim kongresima:* Morfologičeskie nabljudenija nad slavjanskim skloneniem (*u zborniku* American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists, *The Hague 1958) i* Opyt fonologičeskogo podhoda k istoričeskim voprosam slavjanskoj akcentologii (*u zborniku* American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists, *The Hague 1963). Godine 1962. publikovana je (opet u elitnoj ediciji Mouton) njegova prva knjiga odabranih spisa* — Selected Writings I *u kojoj su sakupljene njegove studije iz oblasti fonologije. Očekuju se uskoro i ostale knjige iste serije:* Selected Writings II (*o gramatičkim i etimološkim problemima*), Selected Writings III (*o odnosu poezija — gramatika*), Selected Writings IV (*o slovenskoj epici*), Selected Writings V (*o slovenskoj literarnoj tradiciji*).

U Parizu je 1962. objavljena (pod naslovom Essais de linguistique générale, *u prevodu i sa predgovorom Nicolasa Ruweta) jedna vrsta antologije u kojoj je dat izbor njegovih studija opšte lingvističkog karaktera.*

IV

Po prirodi stvari naš izbor u ovoj knjizi neće osvetliti Jakobsonov lingvistički rad u njegovoj celovitosti, čak neće moći ni da ga prikaže u njegovoj najpotpunijoj vrednosti. Dok se od antologije književnih tekstova s pravom očekuje da autora zaista najreprezentativnije predstavi, dotle je to iluzorno tražiti od naučnih tekstova, ukoliko nisu namenjeni najužem krugu stručnjaka. Najznačajniji naučni

radovi su po pravilu najmanje razumljivi široj publici; da bi ih mogli pratiti, čitaoci moraju biti unapred naoružani određenom sumom stručnih znanja. Mi ovu knjigu ne namenjujemo samo lingvistima, nego i stručnjacima za književnost i uopšte svim onim našim kulturnim krugovima koji žele da upoznaju, makar i samo donekle, jednog ovako izvanrednog pregaoca na polju slovenske kulture. Mi smo, dakle, prinuđeni da žrtvujemo neke od najvrednijih Jakobsonovih stranica zato da bismo obezbedili jednu osvojivu meru razumljivosti našoj publici. Naša je želja bila, osim toga, da što adekvatnije prikažemo veliko bogatstvo njegovog naučnog repertoara. Otuda su ovde obuhvaćena, pored lingvističkih oblasti, i druga polja na kojima se ogleda oštrica njegove opservacije. Najzad, trudili smo se da sve što se tiče baš srpskohrvatskih tema bude ovde zastupljeno (s izuzetkom nekih fonoloških razmatranja, nedostupnih neposvećenima).

*Uz Jakobsonovu saglasnost, prilikom redigovanja izvršene su izvesne manje izmene u stilizaciji (izostavljeni su u prvom redu primeri iz jezika tuđih našoj publici, dodavani primeri iz srpskohrvatskog i sl.). Radovi nisu ovde grupisani po hronološkom kriteriju već po predmetu koji se tretira.**

Milka IVIĆ

* Radi uprošćavanja tehnike štampanja mi smo ovde rusku ćirilicu u većini slučajeva transkribovali latinicom, prema postojećem međunarodnom uzusu ortografske adaptacije (kako je, uostalom, najčešće činjeno i u originalnom Jakobsonovom tekstu).

LINGVISTIKA I POETIKA

SRPSKI ZMAJ OGNJENI VUK I RUSKI EP O VSESLAVU*

Nedavno je učinjen pokušaj da se pronađe zajednički prototip za tri ruska prozna teksta — za biljinu o Volksu (tj. »čarobnjaku«) Vseslaviču, za blistavu digresiju o Vseslavu u *Slovu o polku Igorevu*, i za epski obojeno kazivanje o životu polockog kneza Vseslava i *Početnom letopisu.*[1] Jedan usmeni ep je izvor iz koga potiču svi ovi tekstovi. U njemu se slavi čuveni vladar koji je upravljao zemljom od 1044. do 1101. godine i koji je svojim junačkim uzbudljivim doživljajima raspalio maštu svojih ruskih suvremenika.

Pokazalo se, međutim, da je ovaj izvorni ep samo prerada jednog starog slovenskog mita o vukodlaku, sa primenom na jednu stvarnu ličnost. Navedena studija upravo i nastoji da ovo osvetli, pozivajući se na slovenska, naročito južnoslovenska narodna verovanja. Ali izgleda da je u ovome moguće ići još jedan korak dalje. Poređenje sa srpskohrvatskim folklorom ne mora se ograničiti samo na domen ovakvih verovanja, već se može proširiti direktno na samu epsku poeziju: srpske junačke pesme pokazuju niz upadljivih sličnosti sa mitološkim jezgrom epa o Vseslavu. Zajedničko mitološko nasleđe, koje se na sličan način obrađuje i u ruskoj i u srpskohrvatskoj epskoj tradiciji, pokazuje da je ovaj mit bio upotrebljavan kao epski zaplet već u zajedničkom slovenskom predanju.

Docnije je ova tradicionalna tema dovođena u vezu sa podesnim istorijskim ličnostima. U ruskoj epskoj tradiciji vidimo je povezanu sa knezom Vseslavom. U srpskoj epskoj tradiciji, koja nosi jak pečat sudbonosne epohe turske inva-

* Naslov u originalu glasi *The Serbian Zmaj Ognjeni Vuk and the Russian Vseslav Epos* Koautori: R Jakobson i G Ružičić. Objavljeno u *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves*, tome X (1950). MELANGES HENRI GREGOIRE, II. Bruxelles, 1950, str. 343—355. — Prevela *Draginja Pervaz.*

1 R. Jakobson and M Szeftel, »The Vseslav Epos«, Russian Epic Studies. *Memories of the American Folklore Society*, XLII, 1948, str. 13—86.

zije (u četrnaestom i petnaestom veku), ovaj zaplet vezuje se za ime jednog od poslednjih predstavnika ugledne dinastije Brankovića, Vuka Grgurovića (*despotus Regni Rasciae*), i najistaknutijeg borca protiv Turaka, od pada Srbije 1459. do svoje smrti 1485. Kao što je utvrdio još Novaković, revnosni izučavalac poslednjih Brankovića u istoriji i narodnoj pesmi, Vuk za narodnu tradiciju predstavlja »junačko središte čitavoga perioda«, i poslednji svetao izdanak srpskog srednjovekovnog viteštva.[2]

Lično ime *Vuk* je od ranog srednjeg veka bilo rasprostranjeno u srpskoj sredini. Što se tiče epske tradicije, u starim tekstovima — pesmama dugog stiha (*bugaršticama*) zabeleženim u ranom osamnaestom veku — Vuk Grgurović se pojavljuje kao *despot Vuk*,[3] *Ognjeni despote Vuče* (vokativ),[4] ili *Ognjen Vuk*, *Ognjen Vuče*, *Ognjeni Vuče*, *Vuče Ognjen*, *Vuče Ognjeni;*[5] i deseteračke pesme u *Erlangenskom rukopisu*, pisanom oko 1720. godine, nazivaju ga *Zmaj despote Vuče*, *despot Vuk*.[6] Prema nešto mlađem *Tronoškom letopisu*, »on se i danas naziva *Zmaj i Vuk Ognjeni*«.[7] U pesmama zabeleženim tokom poslednjeg veka ime ovog junaka javlja se kao *Zmaj Ognjeni* (ili *Ognjen*) *Vuk* (ili *Vuče*). Kao što pesma o Vukovom rođenju kaže:

Divno su mu ime izabrali,
Divno ime Zmaj Ognjeni Vuče.[8]

Motivacije za sve sastavne elemente junakovog složenog imena nalaze se u pesmama o *Zmaj Ognjenom Vuku*. Sve pesme koje se odnose na njegovo rođenje ukazuju na sudbonosne znake na njegovom telu, a naročito se nikad ne

[2] Stojan Novaković, »Poslednji Brankovići u istoriji i u narodnom predanju«, *Letopis Matice Srpske*, CXLVIII, 1886, str. 13.

[3] V. Bogišić, »Narodne pjesme iz starijih najviše primorskih zapisa«, *Glasnik Srpskog Učenog Društva*, Drugo odeljenje, Beograd, 1878, br. 12; *Archiv für slavische Philologie*, III, 1879, str. 641 i dalje.

[4] Bogišić, br. 13.

[5] Bogišić, br. 13—16; *Archiv f. slav. Phil.*, l.c.

[6] G. Gesemann, »Erlangenski rukopis starih srpskohrvatskih narodnih pesama«, *Srpska Kraljevska Akademija*, *Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda*, Prvo odeljenje XII, Sr. Karlovci, 1925, br. 59.83.

[7] *Glasnik Srpskog Učenog Društva*, V, str. 111.

[8] S. Milutinović, *Pjevanija crnogorska i hercegovačka*, Lajpzig, 1837, No. 152.

izostavljaju znaci koji svedoče o njegovoj srodnosti sa vukovima. Njegova majka kaže:

Noćas mi se muško čedo nađe,
Na ruci mu puška upisana,
Na bedri mu sablja savijena,
A na glavi pramen kose vučje —
Čini mi se, hoće junak biti...[9]

U narodnom verovanju Južnih Slovena kosa na novorođenčetu kao i košuljica ili belega od rođenja smatraju se znamenjem vukodlaka, ali i čudesnog i srećnog ratnika. Stihovi koji slede označavaju kako vukodlaka tako i silnog ratnika:

Rodio se Zmaj Ognjeni Vuče,
Po glavi mu vučka dlaka raste,
Iz usta mu živa vatra sipa,
Iz nosa mu plavi plamen liže,
Crvena mu ruka do ramena.[10]

Ovde se javljaju dve karakteristične crte budućeg vukodlaka — vučja dlaka i neka vrsta belege na ruci — i uz to dva »vatrena« znaka. Jedna druga varijanta spaja vučje i vatrene oznake sa znamenjem ratobornosti:

Na njemu su do tri obilježja.
Kakve su mu junačke biljege:
Kad zaplače čedo u bešici,
Iz zuba mu živa vatra sipa,
I u njega mladež na mišici,
Na mišici na desnici ruci,
Iz mladeža bič dlake vučije,
Na bedri mu sablja upisana.[11]

Znak vukodlaka može biti praćen samo znamenjem slave:

Na njemu su do dva obilježja:
Na ramenu pramen dlake vučje,
A na prsi danica zvijezda.[12]

9 *Vila*, 1867, str. 454.
10 F. S. Kraus, *Slavische Volkforschungen*, Lajpzig, 1908, str. 333.
11 B. Petranović, *Srpske narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine*, II, Beograd 1867, br. 40.
12 *Parry Collection of Harvard University*, br. 6738. Postoji i jedna varijanta poslednjeg stiha: A na čelu danica zvijezda (br. 12541 u istoj kolekciji). Ove citate i druge dragocene sugestije dugujemo ljubaznosti Dr. Alberta B. Lorda.

U nekim varijantama obuhvaćena je svaka od osnovne tri komponente koje sačinjavaju junakovo ime (*Zmaj Ognjen Vuk*):

Na njemu je čudo od biljega.
Na glavi mu tri pramena vučja,
Iz usta mu modar plamen liže,
Na desnici sablja zapisana,
Oko nje je guja umotana,
U zubima šestoperca drži,
Ja bih rekla da bi junak bio.[13]

Ovim znacima vukodlaka na novorođenom Vuku odgovaraju upadljivo slični motivi u ruskom epu o Vseslavu — košuljica sa kojom se rodio (prema *Početnom letopisu*[14]) i moć preobražavanja u Vuka (o kojoj govore i *Slovo o polku Igorevu* i pomenuta biljina), kao i u druge zveri i ptice (kao što biljina opisuje).

Vseslavovo natprirodno poreklo nagovešteno je u *Početnom letopisu* i naširoko ispričano u biljini; on je plod veze između zmijolikog zmaja i jedne princeze.[15] Na sličan način, kao što primećuje Novaković, nadzemaljsko rođenje pripisuje se i Vuku. Njegovi neprijatelji često ga nazivaju kopile, kopilan,[16] a postoje i direktne indikacije da je Vuka začeo neki zmaj. Jedna pesma kaže:

Mlogoga su zmajevi rodili . . .
Svaki ima zmajevu biljegu.[17]

Jedan zao zmaj, *Zmaj od Jastrebca*, otkriva da je Vuk, njegov budući protivnik, proveo detinjstvo u planinama sa zmajevima i da je očigledno poreklom zmaj.[18]

Epska tradicija ističe nadljudsku snagu novorođenog princa-vuka koja užasava i samu prirodu. Kada se rodio Vseslav, »vlažna zemlja je uzdrhtala, slavno carstvo Indijaca se zatreslo, a plavo more urliknulo«.[19] A kada se dete Vuk razljuti —

13 Vuk St. Karadžić, *Srpski rječnik*, I izdanje, s. v. »Zmaj Ognjen«.
14 *The Vseslav Epos*, str. 56 i dalje.
15 *The Vseslav Epos*, str. 21.
16 Vidi Gesemann, br. 59, i S. Milutinović, str. 183
17 Petranović, III, Beograd 1870, br. 24.
18 Vuk Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, br. 43.
19 *The Vseslav Epos*, str. 22.

Iz zuba mu živa vatra sipa,
Sasipa se na zemljicu crnu,
Pa zelenu zapaljuje travu.[20]

Još tri zajednička motiva karakterišu i srpskog i ruskog novorođenog junaka — zapovednički ton kojim govori majci pošto je došao na svet, otpor prema pokušaju da se s njim postupa kao sa bebom, praiskonska veza između junaka i njegovog oružja. Tek što se neobični dečak rodio, već je održao svoj prvi govor. U biljini Vseslav (*alias* Volks), jedva da ima sat i po, ali već »tutnji kao grmljavina« i traži od majke da ga ne povije u pelene, već da mu kraj desne ruke stavi buzdovan — »velik buzdovan, olovan i težak tri stotine pudi«. Vuk je, kao što je već pomenuto, došao na svet sa buzdovanom u zubima. »Materi se ne da zadojiti«.[21] Tek što se rodio, već se obraća majci.[22] Pita za onog koji se ogrešio o njegov rod i zaklinje se da će mu se osvetiti:

Boga mi će podmiriti glavom . . . [23]

Tema o junakovoj osveti nad zmajem zbog silovanja njegove majke javlja se u jednoj varijanti biljine o Vseslavu. Još u utrobi svoje majke junak joj iznenada kaže:

Kogda ja budu na vozraste,
Na vozraste v pjatnadcati let,
Už ty skuj mne palicu boevuju,
Boevuju palicu vo sto pud;
Mne palica legka pokažetsja,
Už ty skuj, matuška, v poltorasta pud;
Togda-to, rodimaja matuška,
Budu ja so zmeem dratisja:
Zaidu k nemu v peščerički zmenye,
Sojmu s nego bujnu golovu,
Podnimu ee na vostryj kol,
Podnesu ee k tvoemu dvorcu.[24]*

[20] Petranović, II, br. 40.
[21] Karadžić, *Rječnik*, 1. c.
[22] *Parry Collection*, br. 6738.
[23] *Ibidem.*
[24] V. Miller, »Dve sibirskie byliny iz zapisej S. Guljaeva«, ***Živaja Starina***, **XX**, **1911**, str. 452.

* Kada ja budem porastao
Kada mi bude petnaest godina
Sakovaćeš mi tešku topuzinu
Teški topuz od stotinu pudi
Ako mi bude odviše lak
Sakovaćeš jedan od sto pedeset pudi;
Tada ću, majčice rođena,
Tada ću se ja sa zmajem biti;
Ući ću u zmajeve pećine
Pa ću s njega da sasečem glavu
NatAći ću je na oštar kolac
Pa ću je tvome odneti dvorcu.

Halanski je prvi zapazio da ovaj motiv već »pripada opšteslovenskim pričama o potomcima zmajeva (zmajevićima)« i sravnio citirani ruski fragment sa očigledno veoma sličnom pričom o Vukovoj pobedi nad Zmajem od Jastrebca:[25]

Te on zmaju odsiječe glavu,
Odnese je caru na čardake,
Baci mu je na svil'nu serdžadu . . . [26]

Treba napomenuti da u ruskoj epskoj tradiciji motiv krvnog neprijateljstva zmajevog sina prema ocu nije razvijen, ili bolje rečeno da je prigušen, te osnovni sadržaj biljine o Vseslavu, njegova pobedonosna borba protiv prestupnika, postaje nešto sasvim odvojeno od motiva očinstva i sukoba sa zmajem. U ciklusu srpskih pesama o Vuku motiv porodične razmirice potpuno je razdvojen od motiva junakovog porekla i njegove borbe protiv zmaja, pa čak ni ova dva motiva nisu izričito povezana jedan s drugim, mada jednu staru i blisku vezu sa Vukom priznaje zmaj koga će ovaj docnije savladati:

Njeg s' bojim na zemlji junaka,
Jer ja Vuka odavno poznajem . . . [27]

Osveta vazala zbog časti carice Milice koju je osramotio zmaj zamenjuje ovde kažnjavanje napasnika junakove majke.

Reagovanje majke pri prvom susretu sa neobičnim detetom istovetno je u srpskoj i ruskoj epskoj tradiciji. Prema ruskoj biljini, »majka se užasnula i uplašila«.[28] Isto tako govori i Vukova majka:

Pa sam se ja mlada prepanula![29]

Naš junak raste čudnovatom brzinom vukodlaka:[30]

Kad on bješe od godine dvije,
Kako drugo e od pet godina;
Kad imaše pet godina dana,
Kako drugo od deset godina;

[25] M. Halanski, *Južnoslavjanskie skazanija o Kraleviče Marke v svjazi s proizvedenijami russkogo bylevogo èposa*, Varšava 1893, str. 55 i dalje.
[26] Karadžić, *Pjesme*, II, br. 43.
[27] *Ibidem.*
[28] *The Vseslav Epos*, str. 26.
[29] Kraus, l.c.
[30] *The Vseslav Epos*, str. 64.

Kad napuni do deset godina,
Poče nosit' svijetlo oružje,
Pa iđaše na mejdane često . . .[31]

Po drugoj varijanti, kad je Vuku bilo sedam godina bio je viši od onih koji su bili dvaput stariji od njega i mogao je da preskoči konje i ratnike. Kada je napunio dvanaest godina bio je viši od onih koji su od njega bili dvaput stariji:

Sve cvijelja momke po sokaku,
A preskače konje i junake
I svakoga na mejdan poziva.[32]

Prema jednoj trećoj varijanti Vukov zaštitnik, kralj Milutin, poklanja mu lepo odelo, oružje, jednog konja i sokola, te trinaestogodišnji Vuk odlazi da lovi po planinama. On ima uspeha u lovu i sve što ulovi donosi kralju koji ga veoma zavoli:

jer on vide da će junak biti.[33]

Vraćajući se na rusku biljinu saznajemo da dete Volks počinje da raste i da sazreva; kad mu je bilo sedam godina, savladao je čitanje i pisanje; sa deset godina bio je upućen i u veće mudrosti, te je znao kako da se pretvori u sjajnog sokola, sivog vuka i crvenkastomrkog tura. Kada je Volksu bilo dvanaest godina, počeo je da bira sebi družinu, a kada je napunio petnaestu imao je već družinu od sedam hiljada momaka. Onda je krenuo u svoj čudesni lov.[34]

Osnovni elementi epske biografije neobičnih dečaka slažu se dakle u obe tradicije: Vukov i Volksov brzi fizički i duhovni razvoj, njihova rana borbena sposobnost i veština u lovu. Razlika leži u magičnim metamorfozama koje Volks upotrebljava u lovu i ratu. Mi bismo očekivali paralelni razvoj Vukovih vukodlačkih osobina, ali srpska epska tradicija teži da ograniči ulogu čarolija, naročito ulogu magičnih transformacija, u podvizima junaka i ratnika. Vseslavova čudesna brzina ima paralelu u hitrini

31 Milutinović, br. 152.
32 Petranović, II, br. 40.
33 Petranović, II, br. 41.
34 *The Vseslav Epos*, str. 27 i dalje.

Vukovih prepada.[35] Ali dok ruski junak ide u obliku vuka ili se »pretvara u sjajnog sokola, leti visoko do nebeskog svoda«,[36] srpski junak ponekad »leti nebu pod oblake«, ali se pri tom ne menja u pticu, već se koristi svojim zmajskim krilima[37] ili priziva u pomoć svog krilatog konja:

Da je kome stati pa gledati
Krilatoga vranca od mejdana
I junaka zmajovita tela . . .
Na krilima vranac poletio,
A iz zmaja oganj posipaše,
Preko vojske Vuče preletio . . .[38]

Najzad, u pesmama o Vuku je i samom činu leta koji junak može da ostvari dat manji značaj. U ruskom se epu priča npr. kako je Vseslav, pošto se pretvorio u sjajnog sokola, krenuo na neprijatelja i sleteo na njegov dvor, »na prozorčić«, koji uopšte igra bitnu ulogu u priči o Vseslavu.[39] Prozor na dvorcu neprijatelja pojavljuje se isto tako i u priči o Vukovom prvom borbenom prepadu. Zanimljivo je, međutim, da je Vuk, doduše, doleteo u prestonicu svog neprijatelja, ali se zatim spustio na zemlju, izvadio svilene lestvice i tek se onda popeo na prozor kule:

Vuk poleće gradu u kapiju,
Sa kapije carevu saraju,
On svilene vadi merdevine,
Zapinje ih uz bijelu kulu,
Pa se uz njih penje uz pendžere . . .[40]

Malo trezvenije zamišljen kao lik, Vuk lovi u svojstvu sokolara, dok se Volks sam pretvara u sokola:

On odlete do plavoga mora,
Guske gađa, bele labudove,
Ne da pobeć sivim patkicama,
Veseleći junačku družinu.[41]

[35] Petranović, III, br. 43.
[36] *The Vseslav Epos*, str. 47.
[37] U ramenim . . . zmajovita krila (Petranović, l. c.); up. Pod pazuhe krila pozlaćena (Milutinović, br. 104).
[38] Petranović, II, br. 41.
[39] *The Vseslav Epos*, str. 39, 42 i dalje.
[40] Petranović, II, br. 41.
[41] *The Vseslav Epos*, str. 32.

Zoomorfične asocijacije nalaze izražaja u raznim Vseslavovim transformacijama u vuka i druge životinje; u pesama o Vuku, međutim, posredstvom životinja stiže tajanstvena pomoć junaku. Dok je junak ležao smrtno ranjen,

Zmija njemu bilje donosaše,
A vila mu bilje previjaše,
A vuk Vuku liže rane ljute.[42]

Ili prema jednoj bugarštici:

Ono s njime u kamari od planine bjele vile,
Đe mu rane umiva a ljuti zmaj otire.[43]

U svom pažljivo rađenom pregledu južnoslovenskih epskih pesama češki slavista Máchal kaže: »Teško je objasniti zašto je despot Vuk postao junak zmajskog porekla«.[44] Ali očigledno je da je ova tema »zmajskog junaka«, kao što Novaković zaključuje, »bila opevana i ranije, mada vezana za neko drugo ime«.[45] Kao što izlazi iz napred rečenog, mogućno bi bilo ići i dublje u prošlost nego što sugerira ugledni srpski naučnik. Poređenjem epa o Vuku i Vseslavu nazire se jedna primitivna slovenska tema, zasnovana na mitologiji. To je priča o junaku koga je rodila princeza koju je obeščastio zmaj. On nosi na sebi urođene telesne oznake koje otkrivaju njegovu vukodlačku prirodu. Njegova natprirodna snaga i ratobornost su predodređene, one užasavaju kako njegovu sopstvenu majku tako i majku prirodu. On raste i dela brzinom zveri. On je svugde prisutan i čini čuda; sreća ga prati i u lovu i u njegovoj opasnoj, smeloj borbi protiv napasnika njegove majke i protiv napasnika uopšte.[46] Podražavajući očev prestup, on neočekivano upada kroz prozor svog neprijatelja.

[42] Milutinović, br. 104.
[43] Bogišić, br. 16.
[44] J. Máchal, *O bohatyrském eposu slovanském*, I, Prag 1894, str. 128.
[45] Novaković, str. 40.
[46] Može biti da se ista tema javlja još u Fredegarovoj Hronici koja, pod godinom 623, beleži legendu o sinovima slovenskih žena i napasnika Avara: »Filii Chunorum, quos in uxores Winidorum et filias generaverant, tandem non subferentes maliciam ferre et oppressionem, Chunorum dominationem negantes... ceperunt revellare« (*Chronicarum quae dicuntur Fredegarii schol.* lib. IV, c. 48, *Script. rer. Merovingicarum*, II, 1888, str. 144). S ovim u vezi vredno je zapaziti da su Avari (*Obri*) u rečnik Zapadnih Slovena ušli kao čudovišta (up. češki *obr*, poljski *olbrzym* »džin«) i da se u epskoj tradiciji Istočnih Slovena najstariji altajski osvajači javljaju kao čudovišta u obliku zmaja.

Možda se neodvojivo preplitanje slave i patnje, koje upadljivo karakteriše priču o Vseslavu, ogleda takođe i u ciklusu o Vuku. »Mada je to bio čovek s dušom čarobnika u dvostrukom telu, ipak je on često gorko patio« — kaže se o Vseslavu u *Slovu o polku Igorevu* — i neće moći »izbeći božji sud«.[47] Našavši se u smrtnoj opasnosti zbog izdaje, Vuk pribegava lukavoj čaroliji uz pomoć legendarne vile, zmije i vuka, »ali Vuku Bože ne pomozi«.[48] Čarolija je otkrivena i samim tim uništena.

Ciče zmija pa pod kam uteče,
A poleće u oblake vila,
A zavija u goricu vuče...[49]

Kraj je Vuku morao doći; »iz njega je duša ispanula«. Ili, kao što kaže bugarštica *Kad je Vuk Ognjeni umr'o*, »iz kamare to znamenje pobjegnulo«,[50] i to zato što ga je Vukova žena »otkrila njegovoj majci«.[51] Na taj način ciklus se zatvara: presecajući magičnu sponu sa zmajem, majka uništava život svoga sina koji je od zmaja rođen.

Koliko se može rekonstruisati na osnovu epa o Vseslavu,[52] neki motivi legende o princu-vukodlaku namerno su izostavljeni ili prerađeni u ciklusu o Vuku. S druge strane, međutim, u srpskoj tradiciji su izvesni motivi u stvari bolje očuvani. Otuda se jedna pretpostavka sama nameće: možda je već u opšteslovenskom prototipu epske priče postojalo ime junaka *Vuk* (**Vĭlkŭ*). U tom slučaju bi *Volks* (‚čudotvorac‘) u ruskoj biljini bio substitucija za *Volk* (‚*vuk*‘) usled semantičke reinterpretacije.

U svakom slučaju ovde se postavlja problem opšteslovenskih epskih fabula, a njega tek treba da osvetli komparativno proučavanje slovenskih folklora; svoje rešenje očekuju, uostalom, i problemi opšteslovenskog epskog metra, figura i drugih poetskih sredstava. Usled tvrdoglavih i jalovih poduhvata u nedavnoj prošlosti da se ospori starina slovenske epske tradicije mi danas i jesmo u situaciji da tek očekujemo prave rezultate na ovoj strani.

47 *The Vseslav Epos*, str. 67.
48 Milutinović br. 104.
49 L.c.
50 Bogišić, br. 16.
51 Majci povidjela (l.c.)
52 *The Vseslav Epos*, str. 69.

Iskustvo pokazuje da se polje epskih studija svojevoljno sužava ako se ove ograniče na okvire jednog jedinog naroda i jezika; da i jednostrani istoricizam koji osporava bilo kakve dublje mitološke korene u epskoj tradiciji i jednosmerni mitologizam podjednako ometaju istraživački rad i skreću ga s pravog puta. Epske studije iziskuju komparativnu bazu i neodvojive su kako od istorijskog tako i od mitološkog ispitivanja, kao što je u više mahova i ubedljivo dokazivao Henri Grégoire.

O RUSKIM BAJKAMA*

I. NJIHOV ŽIVOT — NJIHOVO IZUČAVANJE

»Kada je Ivan putovao zemljom, mnogi ljudi iz naroda i vlastela davali su mu lepe darove: jedan dobar, pošten opančar, koji je par opanaka od like pravio po ceni od jedne kopejke, savetuje se sa svojom ženom šta da poklone njegovom Veličanstvu. Ona će reći: par finih opanaka od like.[1] To nije nikakva retkost (veli on); ali imamo jednu ogromnu repu u vrtu, daćemo mu to, a i par opanaka. Tako učiniše. Car je tako blagonaklono primio ovaj dar, da je naterao svoje plemiće da kod ovog čoveka kupe opanke po pet rubalja za par, a jedan par je i sam nosio. To je ovom čoveku donelo gotovine pa se počeo baviti trgovinom, i vremenom postao tako imućan, da je za sobom ostavio veliko imanje. Njegovi su sinovi sada gospoda, a zovu se Lopotski. Blizu njegove nekadašnje kuće nalazi se jedno drvo. Običaj je da ljudi u prolazu bacaju na ovo drvo svoje stare opanke, za uspomenu na ovog čoveka.

Jedan gospodin, videvši kako je ovaj dobro nagrađen za svoju repu, proračunao je da će za jednog lepog konja dobiti srazmerno veću nagradu. Ali Car, prozrevši njegovu nameru, ne dade mu ništa do veliku repu, zbog čega je ovaj bio posramljen i ismejan«.

Ova priča o Ivanu Groznom je jedna od nekih desetak ruskih narodnih pripovedaka koje je zabeležio oksfordski doktor medicine Samuel Collins (1619—1670). Šezdesetih godina Collins je živeo u Moskvi kao lični lekar cara Alekseja Mihajlovića, oca Petra Velikog. Po povratku u Englesku doneo je sa sobom jedan kaput od samurovine, koji mu je poklonio ruski suveren, i nekoliko zanimljivih podataka

* Naslov u originalu glasi: *On Russian Fairy Tales.* Komentar napisan 1944. godine za *Russian Fairy Tales,* izbor iz Afanasjevljevih narodnih pripovedaka u engleskom prevodu. Izdao Pantheon (New York, 1945). Str. 81—101. — Prevela *Draginja Pervaz.*

[1] *Lapti*: ruske seljačke opanke ispletene od like

o ruskoj carevini. Uskoro posle Collinsove smrti njegove su beleške objavljene pod naslovom *Sadašnje stanje u Rusiji* (London, 1671); u tu su knjižicu unete i pomenute pripovetke.

Klasičnu zbirku ruskih narodnih pripovedaka prikupio je istaknuti etnograf Afanasjev, koji ju je najpre objavljivao u nastavcima, od 1855. do 1864. Skoro dvesta godina razdvaja ovu ediciju od skromnog debija Samuela Collinsa. Treba imati na umu da ruske narodne pripovetke nisu bile prvi put ni zabeležene ni objavljene u svojoj postojbini i na svom maternjem jeziku, već u Engleskoj i u engleskom prevodu. Slično tome, ruske svetovne narodne pesme zabeležene su prvi put na inicijativu jednog oksfordskog diplomiranog studenta (Richarda Jamesa), koji je boravio u Moskvi kao kapelan pri jednoj engleskoj diplomatskoj misiji i vratio se u Oksford 1620. sa ovim dragocenim tekstovima. Ne u Rusiji, već u Engleskoj, pred kraj istog veka, iz pera H. W. Ludolfa potekao je prvi i to briljantni pokušaj da se napiše gramatika govornog ruskog jezika.

Ovakvi počeci obraćanja pažnje na usmeni ruski govor i poeziju karakteristični su. u stvari, za širinu britanskih teritorijalnih i naučnih interesovanja u sedamnaestom veku. S druge strane, postavlja se ne beznačajno pitanje zašto su ruski jezik i usmena tradicija, i naročito ruske narodne pripovetke, ostali tako dugo nezabeleženi u zemlji svog postanka. Ovde se suočavamo sa jednom od najčudnovatijih osobenosti ruskog kulturnog života, po kojoj se on oštro razlikuje od kulturnog života sveta na zapadu. Mnogo vekova ruska pisana književnost bila je skoro sasvim potčinjena crkvi: pored sveg svog bogatstva i visoke umetničke veštine, staro rusko književno nasleđe skoro se isključivo bavi životima svetaca i pobožnih ljudi, religioznim legendama, molitvama, propovedima, crkvenim raspravama, i hronikama u manastirskom stilu. Staroruski svetovnjaci, međutim, imali su bogatu, originalnu, raznovrsnu, umetnički vrlo razvijenu književnost, ali se ona mogla širiti jedino usmenim putem. Pomisao da se pisana reč može upotrebiti za svetovnu poeziju bila je potpuno strana

ruskoj tradiciji, a izražajna sredstva ove poezije bila su nerazdvojiva od njenog usmenog izvođenja i prenošenja. Odstupanja od ovog dihotomijskog principa u istoriji staroruske književne umetnosti (pisani tekstovi imaju religiozni karakter — usmena poezija svetovni) relativno su retka. Tako se pod uticajem hagiografija i apokrifa pojavio nov ogranak folklora — usmene legende i duhovne pesme. S druge strane, u najstarijoj epohi ruske istorije, pre tatarske invazije u trinaestom veku, svetovni elementi su se iz usmene tradicije infiltrirali u pisanu književnost, te su u ruskom rukopisnom nasleđu očuvani srećom neki dragoceni fragmenti starih pisanih epova koji su intimno povezani sa usmenom poezijom. Kasnije su se odjeci ove junačke epopeje pojavili u vezi sa viševekovnom borbom protiv tatarskog jarma. Ali su pripovetke o vitezovima uglavnom utopljene u desetine hiljada starih ruskih religioznih tekstova, a čak i u ono malo izuzetaka crkveni kalup nameće se sve više i više.

Uopšte uzev, svetovnjaci su — od dvorana i bojara pa sve do najnižih staleža — nastavili da traže razonodu i zadovoljenje svojih estetskih želja pre svega u usmenoj tradiciji i u usmenom stvaralaštvu. Stoga bi bilo pogrešno ovu tradiciju i kreativnost tumačiti kao neku specifičnu svojinu nižih klasa. Ruska usmena književnost, u periodu pre Petra, bila je u službi svih slojeva društvene hijerarhije, i ovaj raznovrsni, međuklasni, nacionalni karakter staroruskog folklora ostavio je svoj neizbrisivi pečat. U staroruskoj sredini razlika između pisane i usmene književnosti bila je stvar funkcije, a nikako društvene raspodele.

Raznovrsne funkcije svetovne književnosti obavljao je folklor, a jezik tih dela bio je blizak običnom ruskom govornom jeziku. Pisana književnost bila je rezervisana za crkvene zadatke i upotrebljavala je crkvenoslovenski, nešto obnovljenu i rusificiranu verziju jezika kojim su, u praskozorje slovenskog hrišćanstva, bile pisane crkvene knjige u Velikoj Moraviji i u Bugarskoj.

Društveni preokreti bez presedana, sa pomeranjima i revalorizacijom tradicionalnih vrednosti — to su karakteristična obeležja ruskog sedamnaestog veka. Granice počinju da se brišu između crkvenog i svetovnog, između

književnosti i folklora, između pisanog i govornog jezika. Tradicionalna razjedinjenost zamenjena je plodnim uzajamnim prožimanjem. Počinje sekularizacija pisane književnosti; po prvi put u istoriji Rusije pokušava se sa pisanjem svetovne književnosti. A pošto je jedina domaća tradicija na koju su se ovi pokušaji mogli osloniti bila usmena, u ruskoj književnosti osamnaestog veka pojavljuje se snažan uticaj folklora. Potom je knjiga — naročito prevedena knjiga — imala mnogo jačeg uticaja na usmenu poeziju nego ranije. Kada je ruska književnost prestala da se ograđuje od svetovnih elemenata, prevodi stranih književnih dela postali su, prirodno, česti. Zatim, shodno starim navikama, usmena pripovetka, podložna profanim elementima, lako je asimilovala ovaj novi materijal. Ruska književnost sedamnaestog veka posebno obiluje delima koja stoje na granici između pisane i usmene tradicije. Ćudljiva fuzija ovih dvaju elemenata stvorila je jedinstvena, neponovljiva remekdela kao što su na primer priče o Zlu-Nesreći (*Gore-Zločastie*), Savi Grudcinu, Momku i devojci. Ali baš takve hibridne tvorevine pokazuju sa posebnom jasnoćom kako se u ruskoj svesti uporno održalo razlikovanje dveju heterogenih oblasti književnosti, pisane i usmene. Folklor, kada se preneo na papir, korenito je izmenjen; otuda prave ruske narodne pripovetke i pesme sedamnaestog veka i nisu mogle dospeti do nas izuzev zahvaljujući slučajnim interesovanjima stranih putnika kakvi su bili Collins i James.

Od sedamnaestog veka nadalje nastavlja se i razvoj ruske svetovne knjige i uticaj folklornih elemenata na pisanu književnost. Ali je ruski osamnaesti vek dao maha novim strujama: u to vreme je došlo do pokušaja za stvaranjem jedne aristokratske književnosti i za izolovanjem i kanoniziranjem jezika izabranih. Međutim, ni sužavanje društvene baze usmenog stvaranja, kao ni postepena promena koju je pretrpeo folklor postajući od svojine celog naroda svojina prostog sveta, nisu bili najednom ostvareni. Dugo vremena folklor nije iščezavao iz domova otmenih, već je produžio da tamo ispunjava jedan kutak, dok je uzvišena poezija po klasičnim uzorima carovala u salonu. Pa ipak, jedan od najistaknutijih pokretača nove književnosti, Va-

silije Tredjakovski, potvrdio je više no jednom da je pod zapadnjačkom, aristokratskom šminkom bilo skriveno mnogo domaćih folklornih crta.

U ruskim izvorima još iz dvanaestog veka može se pročitati da je neki bogat čovek, koji je patio od nesanice, naredio svojim slugama da ga golicaju po tabanima, da sviraju u gusle i pričaju mu bajke. Ivan Grozni, koji je postao jedan od popularnih junaka ruske narodne priče, bio je njen strastan ljubitelj, te su se tri stara slepa čoveka smenjivala kraj njegove postelje pričajući mu bajke pre no što bi zadremao. Sve do osamnaestog veka vešti pripovedači su svojim pripovetkama uveseljavali cara i caricu, prinčeve i vlastelu. Čak pred kraj toga veka naći ćemo u ruskim novinama oglase slepih ljudi koji se nude za pripovedače u domovima vlastele. Lav Tolstoj, kao dečak, uspavljivan je pripovetkama jednog starca koga je nekada kupio grofov ded upravo zbog njegovog poznavanja bajki i izvrsnog pripovedačkog talenta.

Jeftina štampa u boji, namenjena širokim narodnim masama, povremeno je donosila tekstove narodnih priča. Ali u publikacijama višeg ranga narodna priča je dugo vremena bila nedopustiva. A kada je, pred kraj osamnaestog veka, jedan amater u folkloru, Čulkov, pokušao da počasti svoje čitaoce sa tri prave narodne pripovetke, kritičari su protestovali »zato što bi i najprostiji seljak bez ikakve muke mogao izmisliti deset takvih pripovedaka i kada bi se sve one štampale, bilo bi to traćenje hartije, guščijih pera, mastila, štamparskih slova, a da se i ne pominje trud gospode književnika«.

Kasnije, u istom tonu, suvremeni kritičari reagovali su na Puškinove pokušaje da imitira narodnu pripovetku i zamerali mu što nedopušteno uvlači mužika u društvo plemića. Ako bi i došlo do toga da se imitacija ovakve vrste odobri, sva neotesanost i vulgarnost koja vređa uglađene navike i utančane ukuse morale su biti izbrisane. Kada je autor, stilizujući neku narodnu pripovetku, bio spreman i sposoban da je »ulepša« i iz nje odstrani svu lokalnu boju, kritičari su sa zadovoljstvom izjavljivali: »Očigledno je da ova pripovetka ne dolazi iz mužikove kolibe, već iz

zamka« (npr. Pletnjev, diskutujući o pripoveci o Careviću Ivanu, koju je adaptirao Žukovski).

Ali Puškin je u potpunosti uočio umetničku vrednost narodne pripovetke. »Kako su divne ove priče!« govorio je. »Svaka je po jedna pesma«. Štaviše, osećajući snažnije no njegovi suvremenici potrebe i težnje domaće književnosti, pesnik je shvatio da je moderni ruski roman tek u začetku i da za ruskog proznog pisca usmena tradicija i dalje ostaje poučan i nedostižan uzor. »Samo je u narodnoj pripoveci bilo moguće obdariti naš jezik takvom ruskom širinom. Ali treba učiti govoriti ruski i van pripovetke!«.

Puškin se nije mogao ograničiti na izvanredna dostignuća kojima je on krunisao trijumfalni put ruske poezije u tom stoleću. U toku poslednjeg perioda svog kratkog života (1799 — 1837) pokušao je takođe da obogati modernu rusku književnost postavljajući temelje domaćoj prozi. Iz ovog traženja proizilazi njegovo interesovanje za narodne pripovetke. On je izvrsno poznavao narodne pripovetke i beležio ih, ali, makako to čudno izgledalo, njegova sopstvena podražavanja bajkama zasnovana su, najvećim delom, pre na francuskim prevodima Arabljanskih noći, Braći Grimm ili Washingtonu Irvingu, nego na ruskom folkloru. Isto je tako zanimljivo da nijedna Puškinova bajka nije pisana u prozi i da ih je većina komponovana u metru koji je stran ruskoj pripoveci. Najčudnovatije od svega je to što on ipak uspeva da dočara duh i ton ruske narodne pripovetke. Na primer, u svojoj čuvenoj *Priči o zlatnom petliću* Puškin prosto prepričava Irvingovu *Legendu o arabljanskom astrologu*, i to u trohejskom tetrametru, tuđem ruskim narodnim pripovetkama; pa ipak i ruski i američki čitaoci, hteli ne hteli, asociraju ovaj pastiš sa ruskim folklorom.

U strukturi ruskih narodnih pripovedaka Puškin je tražio odgovor na pitanje koje ga je mučilo: Šta čini suštinu ruske proze? Tako je došlo do njegovih pokušaja da motive prave ruske narodne pripovetke stavi u slobodan govorni stih — onaj koji upotrebljavaju vešte šaljivdžije i koji leži na granici između proze i prave poezije.

Puškinovo eksperimentisanje sa ruskim narodnim pripovetkama, kao i Gogoljevo sa ukrajinskim, samo je dokumenat o procesima stvaranja moderne ruske proze. Isto tako

nije slučajno što se kasnije intenzivno zapisivanje i strasno izučavanje pravih narodnih pripovedaka, kao i pojava takvih velikih i veličanstvenih kolekcija kao što su knjige Afanasjeva (1855—1864)[2], Hudjakova, i drugih,[3] poklapaju sa procvatom ruske književne proze. Ruska narodna pripovetka odigrala je veliku ulogu u razvoju kreativnih sposobnosti klasičnih majstora ruske proze — Tolstoja, Dostojevskog, Leskova, Ostrovskog. I usmeni stil, koji je stalna i tipična odlika ruske književnosti, izvire iz folklorne tradicije.

Retko se traži od poslenika na polju etnografije da odigraju tako mnogostranu ulogu u istoriji nacionalne kulture kao što je bio slučaj sa Aleksandrom Nikolajevičem Afanasjevim (1826—1871). Bez njegovih knjiga nepotpuna je polica za knjige ruskog deteta. Generacije pisaca oslanjale su se i još se uvek oslanjaju na njegovu riznicu. Bez nje i bez njegove tri sveske o simbolizmu bajki i narodne mitologije,[4] ne bi nikad bilo »Snežane« Ostrovskog i Rimskog Korsakova; bilo bi manje bogatstva u protejskim pesničkim slikama Jesenjina, koji je, posle dugog traganja u gladnim godinama građanskog rata, nabavio primerak Afanasjevljeve studije po ceni od tri bušela pšenice i likovao od sreće.

Po količini i raznolikosti materijala, Afanasjevljeva riznica bajki ostaje bez takmaca u ruskom folklorizmu. Skupljači i istraživači narodne poezije i narodnih običaja učili su i još uvek uče iz nje. U vezi sa ovom zbirkom otpočele su žestoke i plodne rasprave o metodima beleženja, izučavanja i klasifikacije narodnih pripovedaka.

Karakteristično je da je Afanasjev pristupio folkloru kao nefolklorist: po obrazovanju bio je pravnik. Od preko šest stotina pripovedaka koje je objavio, sam je zabeležio samo nekih desetak. Za svoju publikaciju on se uglavnom poslužio bogatom zbirkom Vladimira Dalja, čuvenog skupljača leksičkog i folklorističkog materijala, i izvanrednom

[2] Najbolje je izdanje (Azadovskog, Andrejeva i Jurija Sokolova) *Narodnye russkie skazki*, I — III (Moskva — Lenjingrad, 1936—1940). Pored svoje glavne zbirke, Afanasjev je objavio *Russkie narodnye legendi* (Moskva, 1860), i šezdesetih godina, u Ženevi, *Russkie zavetnye skazki.*

[3] Xudjakov, *Velikorusskie skazki*, I—III (St. Petersburg, 1860—1862); A. Èrlenvejn, *Narodnye skazki, Sobrannye sel'skimi učiteljami* (Moskva, 1863); E. Čudinskij, *Russkie narodnye skazki, pribautki i pobasenki* (Moskva, 1864).

[4] A. Afanasjev, *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, I—III (Moskva, 1865—1869).

zbirkom narodnih pripovedaka koju je sabralo Rusko geografsko društvo. Nažalost, samo u dve trećine Afanasjevljevih pripovedaka označeno je mesto gde su pripovetke zabeležene. On nije obraćao dovoljno pažnje na pitanja gde i od koga je ova ili ona priča dobijena. Tu i tamo priređivač se nije uzdržao od stilskog retuširanja tekstova, ali u ovom pogledu on nije išao tako daleko kao njegovi glavni uzori, Braća Grimm.

Istina je da je hipotetični, rekonstruisani prototip neke pripovetke interesovao Afanasjeva možda više nego što su ga interesovale njene stvarne, individualne varijante, ali se on nije držao onog fanatičnog principa koji mu je pripisao čuveni istoričar književnosti A. Pipin, naime, da sve ono što izražava proizvoljni manir pojedinca treba prilikom iznošenja pripovetke odbaciti kao nešto što predstavlja »samo lično trućanje«.[5] Pa ipak, Afanasjev je u više slučajeva veštački konstruisao jedan jedini tekst od nekoliko varijanata iste pripovetke. Prirodno, takav metod je kasnije odbačen, i još šezdesetih godina Hudjakov je izneo tezu da »tekst narodnih pripovedaka mora ostati neprikosnoven«. U isto vreme je P. Ribnikov, koji je započeo naučno registrovanje ruskih epskih narodnih pesama (biljina), pozivao na izučavanje »svega što karakteriše i pokazuje pripovedača i daje svoje obeležje ne samo narodu nego i pojedincu«.

Već u prikazu prvih Afanasjevljevih pripovedaka vodeći kritičar, N. Dobroljubov, preporučio je skupljačima narodne poezije da ne ograničavaju ubuduće svoj zadatak na prosto tekstualno beleženje jedne priče ili pesme, nego da u potpunosti izlože društvene i psihološke okolnosti u kojima su čuli pesmu ili pripovetku — pre svega da zapaze stav pripovedača prema pripoveci i reakciju slušalaca.[6]

Ovi principi naišli su na još doslедniju primenu u delima ruskih skupljača i izučavalaca pripovedaka i biljina. Usredsređivanje pažnje na pripovedače i slušaoce postala je glavna briga ruskih folklorista.[7] Zabeleženi tekst je pokazivao tendenciju da od običnog laboratorijskog preparata

[5] A. Pypin, »*Russkie narodnye skazki*«, *Otečestvennye zapiski*, 1856.
[6] *Sovremennik*, LXXI (1858).
[7] B. Sokolov, *Skaziteli* (Moskva, 1924); M. Azadovsky, »Eine sibirische Märchenerzählerin«, *Folklore Fellows Communications*, No. 68 (Helsinki, 1926); E. Gofman, »K voprosu ob individual'nom stile skazočnika«, Xudožestvennij fol klor, I V—V (1929).

postane živ organizam. Današnja stenografisana ili na traku snimljena narodna priča, sa detaljnim podacima o okolnostima pod kojim je zabeležena i brižljivo datom biografijom pripovedača, ili čak i dalja etapa, oličena u ozvučenoj filmskoj reprodukciji — sve su to očigledno briljantna tehnička dostignuća u poređenju sa Afanasjevljevim tekstovima. Ali možda je baš onaj primitivni metod u stvari omogućio priređivaču *Ruskih narodnih pripovedaka*, koji je prikupljao svoje priče sa svih strana, da obavi ovako izvanredno i zamašan i neophodan zadatak — da izloži repertoar ruskih pripovedaka u svom njegovom mnogostrukom bogatstvu.

Istina je da je dalji razvoj istraživačkog rada u Rusiji doneo mnogo bitnih promena u odnosu na prvobitan Afanasjevljev metod, da je taj noviji istraživački rad postao u izvesnom smislu antiteza i tom prvobitnom metodu i romantičnim teorijama o jeziku i narodnim umotvorinama koje su inspirisale Afanasjeva. Ali da li bi se ova antiteza smela staviti nasuprot pomenutoj tezi s uverenjem da je ovo ozbiljna naučna koncepcija, a ono zastarela zabluda? Ni u kom slučaju, jer ovde je potrebna jedna kreativna sinteza teze i antiteze.

Afanasjev i njegovi učitelji precenili su genetičku originalnost folklornih tvorevina i prevideli stalno međusobno prožimanje pisane i usmene književnosti. Suprotno njima, docniji protivnici ovog romantičnog gledišta precenili su značaj takvih genetičkih veza i nisu opazili funkcionalne razlike između folklora i lepe književnosti; oni nisu uzeli u obzir autonomnu strukturu oba ova domena. Zaokupljeni problemom individualnih odlika u repertoaru jednog pripovedača, neki istaknuti ruski folkloristi iz nedavne prošlosti (kao npr. Boris i Jurij Sokolov) otišli su tako daleko da su varijantu iste priče smatrali individualnim književnim delom.[8] Međutim, rađanje i život folklora upravljaju se po drukčijim zakonima od onih po kojima se upravljaju rađanje i život jednog književnog dela.[9]

[8] B. Sokolov, *Russkij fol'klor*, I—II (Moskva, 1929—1930); Ju. Sokolov, »Fol'kloristika i literaturovedenie«, *Pamjati P. N. Sakulina* (Moskva, 1931), i *Russkij fol'klor*, Moskva, 1938 (detaljan pregled ruskog istraživačkog rada na folkloru).

[9] P. Bogatyrev i R. Jakobson, »Die Folklore als besondere Form des Schaffens« *Donum natalicium Schrijnen* (Nijmegen-Utrecht, 1929). V. *Selected Writings*, IV.

Srednjovekovni autor izmisli i napiše pripovetku: jedno književno delo je rođeno, bez obzira na to kako će biti primljeno. Može biti da će ga zajednica osuditi, i tek posle nekoliko generacija i vekova potomci će naići na rukopis, prihvatiti ga i imitirati. Ili će se možda zajednica složiti sa nekim elementima priče, a odbaciti ostalo. Međutim, ako autor izmisli jednu pripovetku i počne da je priča zajednici, to je začetak jednog usmenog umetničkog dela; ali ulazak toga dela u folklorni repertoar zavisi isključivo od toga da li će ga zajednica prihvatiti ili ne. Samo ono delo koje dobije saglasnost kolektivnog tela, i od tog dela samo onaj deo koji odobri kolektivna cenzura, postaje zaista sastavni elemenat folklornog blaga. Pisac može stvarati uprkos svojoj sredini, ali je analogna pojava u folkloru isključena.

Ako je Afanasjev od romantičara prihvatio tezu da je narodna pripovetka produkt kolektivnog stvaranja, mi moramo sada, uprkos upornih napada koje doživljava ovakvo »vaskrsavanje praznoverja«, priznati da folklor kao i jezik zbilja pretpostavlja kolektivno stvaranje, ali da na to kolektivno stvaranje ne treba naivno gledati kao na neku vrstu horske predstave. Naučnici romantičarske škole napravili su zbilja grešku, ali ne zato što su tvrdili da ovakvo stvaranje postepeno odumire i da stoga istorija jezika i folklor predstavljaju proces stalne dekadencije i dezintegracije. Treba baš naročito istaći: i savremena narodna pripovetka, ništa manje od svog starog prototipa, predstavlja kolektivnu društvenu vrednost.

Iskustvo moderne lingvistike pokazuje da jezički uzorci pokazuju doslednu pravilnost. Jezici celog sveta pokazuju mali broj i relativnu jednostavnost srukturalnih tipova, a u osnovi svih tih tipova leže univerzalni zakoni. Shematski i ponovljivi karakter lingvističkih uzoraka nalazi svoje objašnjenje pre svega u činjenici da je jezik tipično kolektivna svojina. Slični fenomeni shematizacije i ponovljivosti u strukturi narodnih pripovedaka širom sveta dugo su začuđavali istraživače i izazivali njihovo interesovanje.

U folkloru kao i u jeziku samo se jedan deo sličnosti može objasniti na bazi zajedničkog nasleđa ili širenja (migratorne fabule). A pošto je slučajnost u drugim podudarnos-

tima nemoguća, imperativno se postavlja pitanje strukturalnih zakona čije dejstvo uslovljava sve te upadljive slučajnosti, a naročito pojavu fabula koje se ponavljaju u pričama, mada su nezavisno nastale jedne od drugih.

Izvanredne studije sovjetskih folklorista V. Proppa i A. Nikiforova o morfologiji ruske narodne priče približile su se rešenju ovog problema.[10] Obojica naučnika zasnivaju svoju klasifikaciju i analizu fabula u pričama na funkciji *dramatis personae*. Pod pojmom funkcije oni podrazumevaju radnju definisanu sa stanovišta njenog značenja za fabulu.

Ispitivanje bajki posredstvom Afanasjevljeve zbirke dovelo je Proppa do nekih sugestivnih zaključaka. Koji su stalni i postojani elementi priče? Funkcije *dramatis personae*. Irelevantno je ko ih i kako ih izvodi. Ove funkcije čine glavne komponente pripovetke. Broj funkcija koje se javljaju u bajkama vrlo je ograničen. Izvesni zakoni ograničavaju i regulišu uzajamne veze i vremenske sekvence tih funkcija. I, najzad, evo njegovog zanimljivog zaključka: »Sve bajke su jednoobrazne po svojoj strukturi«.

Objašnjenje koje smo pokušali da razvijemo u vezi sa odgovarajućim lingvističkim fenomenima nameće se isto tako i za uzorke pripovedaka. Narodna pripovetka je tipično kolektivna svojina. Socijalizovani delovi mentalne kulture, kao što su npr. jezik ili narodna pripovetka, podležu strožim i uniformnijim zakonima nego oblasti u kojima preovlađuje individualno stvaralaštvo.

Prirodno, u kompoziciji narodne pripovetke postoje, pored konstantnih elemenata, i oni varijabilni koje pripovedač može slobodno da menja; ali se te varijacije ne smeju preceniti.

Afanasjev je izbegao opasnost da ne zapazi samu priču iza njenih varijanti. »Odraz pripovedačeve ličnosti u pripoveci« je neosporno zanimljiv problem, ali pošto po folklornoj hijerarhiji priča dolazi pre pripovedača, ovde je potrebno biti dvostruko oprezan.

Zanimanje, lična interesovanja i sklonosti pripovedača prirodno dolaze do izražaja u distribuciji istaknutih mesta,

[10] A. Nikiforov, »K voprosu o morfologičeskom izučenii narodnoj skazki«, *Sbornik Otd. rus. jaz. i slov. Akademii Nauk*, CI (1928); V. Propp, *Morfologija skazki* (Lenjingrad, 1928), i »Transformacii volšebnih skazok«, *Poètika*, IV (1928).

u izboru nomenklature i atributa za *dramatis personae*. Pripovedač, recimo, koji je po zanimanju poštar umeće svakako da vešto smisli kako zmaj sa dvanaest glava šalje kralju preteće pismo, prvo poštom, a zatim telegrafski. Ali pokušaji biografske interpretacije, kada se primene na poetiku pripovedaka, postaju neubedljivi. Dešava se da senzitivan čovek voli da priča sentimentalne priče; ali obrnuto je takođe mogućno, naime, upadljiv antibiografizam. U distriktu Vereja, u Moskovskoj oblasti, upoznao sam jednog pripovedača čuvenog u čitavoj okolini, koji je po zanimanju bio ulični čistač, a po prirodi psovač i kavgadžija: njegove pripovetke, međutim, uvek su bile pune čedne sentimentalnosti i visokoparnih izraza.

Braća Sokolov primećuju da među pripovedačima postoje sanjalice i zanesenjaci kojima su bajke postale opsesija, šaljivčine koji se opredeljuju za priče anegdotskog karaktera i razni drugi psihološki tipovi; po njima se mentalitet jednog datog pripovedača ispoljava i u selekciji njegovog repertoara i u načinu pripovedanja. Međutim, pitanje se mora postaviti u suprotnom smislu. U tradiciji pripovedaka postoje različiti jasno određeni žanrovi — bajke, anegdote, itd. — i po jedan omiljen način pripovedanja tradicionalno odgovara svakom ovom tipu. Iz ovog inventara pripovedač očigledno odabira one delove koji najviše odgovaraju njegovim ličnim sklonostima i profesionalnim interesima. Ali mi ne smemo izgubiti iz vida činjenicu da on preuzima na sebe jednu od uloga koje odranije postoje u folklornoj riznici konvencionalnih maski, dok u pisanoj književnosti kreativna ličnost može izgraditi potpuno novu ulogu.

Za Afanasjeva pripovedač je bio manje važan od pripovetke i to je sasvim prirodno: osnovni problem morao se postaviti, pa je i bio postavljen, pre sporednih problema. Isti osnovni red zadataka nameće se i čitaocu koji teži da se upozna sa svetom ruskih pripovedaka. Preko Afanasjevljeve zbirke on će upoznati rusku pripovetku u njenim najrazličitijim i najupečatljivijim vidovima.[11]

[11] Jedna odlična antologija ruskih pripovedaka iz raznih zbirki je antologija M. Azadovskog, *Russkaja skazka*, (Lenjingrad, 1931—1932).

2. NJIHOVE KARAKTERISTIČNE ODLIKE

Usmena je poezija, ponavljamo, vekovima bila jedina verbalna umetnost koja je u staroj Rusiji služila za razonodu svetovnjacima. U toku tog perioda ona je imala vremena da se duboko ukoreni u ruski život. Nije li upravo to glavna tajna velike vitalnosti ruskog folklora i posebno narodne pripovetke?

Među folkloristima je dugo vremena vladalo uverenje da je usmena tradicija najbogatija u najzabačenijim krajevima Rusije. Ova daleka područja privlačila su pažnju istraživača, tako da je etnografima tajga iz oblasti Arhangelska bila bolje poznata od narodnih umotvorina koje su im bile na domaku ruke, u selima blizu Moskve. Uoči revolucije grupa mladih terenskih radnika ispitivala je takva sela, tako da je postalo očigledno da je na sat-dva železnicom od grada, u neposrednoj blizini fabrika, još uvek postojalo obilje folklora, naročito pripovedaka.

Sve do revolucije pripovetka je nastavila da intenzivno živi među seljacima, siromašnim i bogatim, — među govedarima, lovcima, ribarima, radnicima i zanatlijama, vojnicima i kočijašima, torbarima, krčmarima, vagabundima, prosjacima i lopovima, lađarima na Volgi, starim ljudima, ženama i decom.[12] Intenzivno prikupljanje materijala danas u Sovjetskom Savezu ukazuje na to da se procvat usmene narodne književnosti kod Rusa ne smanjuje.[13] Od jedne jedine osobe, stare i nepismene, ali retko darovite seljanke Kuprijanixa, u oblasti Voronježa, nedavno je zabeleženo više od

[12] Najznačajnije zbirke narodnih pripovedaka koje su zabeležene u Rusiji pre revolucije: D. Sadovnikov, *Skazki i predanija Samarskogo kraja* (St. Petersburg, 1884); V. Dobrovol'skij, *Smolenskij ètnografičeskij sbornik*, 2 sveske (1891—1903); N. Ončukov, *Severnye skazki* (St. Petersburg, 1909); D. Zelenin, *Velikorusskie skazki Permskoj gubernii* (St. Petersburg, 1914); *Velikorusskie skazki Vjatskoj gubernii* (St. Petersburg, 1915); B. i Ju. Sokolov, *Skazki i pesni Belozerskogo kraja* (Moskva, 1915); A. Smirnov, *Sbornik velikorusskih skazok arhiva Russkogo geografičeskogo obščestva*, I—II (St. Petersburg, 1917). Najdetaljnija istorija skupljanja i ispitivanja ruskih pripovedaka do prvog svetskog rata je istorija S. Savčenka, *Russkaja narodnaja skazka* (Kijev, 1914).

[13] Najznačajnije zbirke ruskih pripovedaka koje su načinjene posle revolucije: M. Serova, *Novogorodskie skazki* (Lenjingrad, 1924); M. Azadovskij, *Skazki iz raznyh mest Sibiri* (Irkutsk, 1928); *Verxnelenskie skazki* (Irkutsk, 1938); *Skazki Magaja* (Lenjingrad, 1940); O. Ozarovskaja, *Pjatirečje* (Lenjingrad, 1931); I. Karnauxova, *Skazki i predanija Severnogo kraja* (Moskva, 1934); V. Sidel'nikov i V. Krupjanskaja, *Volžskij fol'klor* (Moskva, 1937); T. Akimova i P. Stepanov, *Skazki Saratovskoj oblasti* (Saratov, 1937); A. Nečaev, *Belomorskie skazki, rasskazannye M. M. Korguevim* (Lenjingrad, 1938); M. Krasnoženova, *Skazki Krasnojarskogo kraja* (Lenjingrad, 1938).

sto dvadeset pripovedaka.[14] Pripovetke ne izumiru ni u kolhozima, ni u radničkim naseljima, ni u Crvenoj armiji.

Jedan istaknuti stručnjak, Jurij Sokolov, daje ovakav bilans u udžbeniku *Ruski folklor* (1938): »U glavnim štampanim zbirkama postoji više od tri hiljade ruskih pripovedaka; isto toliko rasuto ih je po raznim drugorazrednim publikacijama. Skoro isti broj pripovedaka, ako ne i veći, nalazi se u još neobjavljenim rukopisima«. Ukrajinske i beloruske pripovetke koje su sačuvane po knjigama i rukopisima jedva da ustupaju po broju ruskim pripovetkama.

Zahvaljujući izuzetnom, povlašćenom položaju koji je usmena poezija vekovima zauzimala u svim slojevima ruskog društva, nije samo rastao njen kvantitet nego se poboljšavao i njen kvalitet. Izučavaoci su zapazili upadljive tragove profesionalizma u formalnoj doteranosti ruskih pripovedaka.[15] Pripovedačku umetnost negovali su i prenosili s generacije na generaciju ruski putujući pevači (*skomoroxi*). Majstori u pripovedanju pripovedaka i danas se visoko cene na selima. Na primer, u sibirskim zajednicama (*arteli*) drvoseča, ribara i lovaca ima veštih pripovedača specijalno najmljenih da zabavljaju ljude za vreme rada i u slobodnom vremenu.

»Pesma je lepa po svojoj harmoniji, a pripovetka po svojoj narativnoj kompoziciji«, kaže jedna ruska narodna poslovica.[16] A o tome koliko je omiljena ova veština, svedoči jedna druga uzrečica: »Narativna kompozicija je bolja od pesme«.[17]

Najbolji poznavalac pripovedaka svih slovenskih naroda i njihovih suseda, čuveni češki istraživač J. Polívka, u svojoj sintetičnoj studiji o pripovetkama Istočnih Slovena, dolazi do zaključka da, po neobičnosti svoje ritualizovane forme i po bogatstvu narativnog stila, pripovetka Istočnih Slovena zauzima sasvim izuzetno mesto: u tom pogledu

[14] N. Grinkova, »Skazki Kuprijanixi«, *Xudožestvennyj fol'klor*, I, 1926; I. Plotnikov, *Skazki Kuprijanixi* (Voronjež, 1937).

[15] N. Brodskij, »Sledy professional'nyx skazočnikov v russkix skazkax«, *Ètnografičeskoe obozrenie*, 1904; R. Volkov, *Skazka* (Odesa, 1924); J. Polívka, *Slavanské pohádky*, I (Prag, 1932).

[16] *Krasna pesnja ladom, a skazka skladom.*

[17] *Sklad lučše pesni.*

ona nema takmaca kod susednih naroda — ni među Zapadnim ni Južnim Slovenima, niti u germanskim i romanskim zemljama, ni na Orijentu. Prema Polívkinim zapažanjima, ove se odlike ispoljavaju sa više živosti i obilja u ruskoj (velikoruskoj) priči nego u beloruskoj ili ukrajinskoj. A na zapadnoj periferiji ukrajinskog područja one skoro sasvim iščezavaju.

U ruskim pripovetkama naročito se neguju uvodne i završne formule. Uvodne formule se često razvijaju u šaljive preludije, s ciljem da usredsrede i pripreme pažnju publike. One se upadljivo razlikuju od onoga što treba da dođe, jer »to je razmetanje rečima (*priskazka*), šale radi; prava priča (*skazka*) još nije počela«. Uvod jedne bajke može unapred preneti slušaoca u neku kraljevinu, u neku zemlju, »daleko preko tri puta po devet zemalja«. Ili može parodirati ovu dobro poznatu formulu i šaljivo lokalizovati fantastičnu radnju u poznatu rusku sredinu. »U nekom kraljevstvu, u nekoj zemlji, naime u zemlji u kojoj mi živimo, živeo je jednom jedan car, Mirotvorac (*mirotvorec* — zvanični epitet Aleksandra III), a posle njega Vinoprodavac (*vinopolec* — Nikola II, koji je zaveo državni monopol na votku)« — tako počinje jedna živopisna bajka koju nam je 1916. godine ispričao jedan živahan pripovedač iz Dmitrovskog okruga, u Moskovskoj oblasti.

Zaključak koji na zabavan način razbija svečani ton bajke, vraća slušaoce u svakidašnji život i, rimovanim brbljanjem, skreće pažnju sa priče na pripovedača. Epilog jedne pripovetke koju su Sokolovi zabeležili od jednog od najboljih pripovedača u belomorskom kraju, u oblasti Novgoroda, glasi ovako:

Ni pivo da piju! Ni rakiju da peku!
Oni su se venčali i ljubavi odali.
Počeli su život i obogatili se.
Otišao sam im u goste, lepo su me ugostili—
Vino mi teče niz usta, a ni kap u usta![18]

18 Ne pivo pit' — ne vino kurit'
Povenčali — i žit' pomčali,
Stali žit' poživat' — i dobra naživat'.
Ja zaxodil v gosti, — ugostili horošo:
Po gubam teklo, — a v rot ne popalo.

Drugim rečima, žedni pripovedač još uvek očekuje osveženje. Ponekad su aluzije još providnije: »To je kraj moje priče, a sad ne bih mario da dobijem jednu čašu votke«.

Za tradicionalno izdvajanje epiloga od utopijskog, srećnog svršetka bajke može biti iskorišćena i kakva savremena politička tema. Najistaknutiji savremeni stručnjak za ruske narodne pripovetke, M. Azadovski, navodi ovu završnu formulu: »Tako su živeli i bogatili se svaki dan, dok Sovjeti nisu došli na vlast«.[19]

»Formalna usavršenost istočnoslovenskih pripovedaka (ruskih, beloruskih i ukrajinskih) nije ograničena na preludije i epiloge, već se skoro svaka radnja i svaka situacija izražava mnogostrukim tipiziranim formulama i idiomima«, kaže Polívka. U ove svrhe ruska pripovetka uspešno iskorišćava druge vrste folklora, naročito poslovice, zagonetke i bajalice.[20]

Ponekad pripovetke sadrže i pesmice, ali značajno je da se junačke epske pesme (*byliny*), mada pripadaju kategoriji koja je najbliža bajkama, oštro razlikuju od njih po poetskom postupku. Tamo gde je tradicija ruskog junačkog epa još uvek živa, ova razlika u tipovima folklora se još uvek jasno oseća, tako da pravi narodni pevač, ukoliko se bavi i pričanjem priča, ima za takvu priliku sasvim druge teme i drukčija umetnička sredstva. Ali tamo gde nestaje epska tradicija, bajka preuzima od epske pesme mnoge uobičajene formule, a ponekad i cele fabule. Najomiljeniji vladar u ruskim junačkim pesmama, veliki knez Vladimir koji je krajem desetog veka pokrstio Rusiju, prelazi iz biljine u bajku. U njegovoj se pratnji nalazi najveći ruski junak iz redova vitezova (*bogatyr* — od persijske reči *bagadur* »atleta«, koja je uzajmljena preko tatarskog), Ilja Muromec, seljački sin, i još jedan popularni junak — Aljoša, sin nekog sveštenika. Istorijski prototip Aljoše, Aleksandar Popovič, pominje se u Ruskom letopisu godine 1223. kao jedan od onih vitezova koje su Tatari ubili. Epska tradicija pripisuje Aljoši pobedu nad zmajem Tugarinom (poetski odraz polockog glavara Tugor-Kana), a bajka prepričava ovu povest.

[19] M. Azadovskij, *Literatura i fol'klor* (Moskva, 1938).

[20] E. Eleonskaja, »Nekotorye zamečanija o roli zagadki v skazke«, *Ètnografičeskoe obozrenie* (1907); »Nekotorye zamečanija po povodu složenija skazok«, *ibid.* (1912).

Ako su ruske bajke upečatljive zbog svoje fantastične ornamentike i ceremonijalnog stila, drugi oblici narativne umetnosti — basne, kratke priče, anegdote — pretežno se zasnivaju na dijalogu. Brzi dijalog kratkih priča i anegdota oštro se razlikuje od sredstava za usporavanje koja se primenjuju u bajkama. Löwis von Menar ukazuje na to da se u zbijenom i bogatom dijalogu ispoljava jedna od najkarakterističnijih crta ruskog narativnog folklora.[21] Umetnički značaj dijaloga jasno osećaju i sami pripovedači. Jedan osamdesetogodišnji pripovedač iz Sibira uveravao je Azadovskog da je u pripoveci najvažniji i najteži razgovor: »Ako je tu jedna jedina reč pogrešna, ništa neće dobro ispasti. Tu sve mora da se radi brzo«. Dijalog se u pripovedanju lako menja u scensku igru. Ovde se pripovetka, po svojoj tehnici, u velikoj meri graniči sa narodnom dramom.

Takve vrste pripovedaka kao što su kratke priče i anegdote pokazuju tendenciju da postanu deo stvarnog dijaloga. Jedan odličan i vanredno iskusan pripovedač iz Verejskog okruga, pravi majstor anegdote, nije mogao da započne priču bez nekog podsticaja sa strane. »Ali kada«, govorio mi je, »uđem u neku krčmu u kojoj se ljudi raspravljaju i neko vikne: »Ima Boga!«, a ja njemu: »Lažeš, kučkin sine« — onda mu pričam priču da to dokažem, sve dok mužici ne kažu: »Imaš pravo. Nema boga«. Ali ja opet moram da raspalim: »Glupost!« I onda im pričam priču o Bogu. Ja umem da pričam priče samo da bi terao inat ljudima (*vperečku*)«.

Priče koje imaju karakter anegdota lako dobijaju oblik stiha, koji se, međutim, u bajkama javlja samo u preludijima i epilozima. Ovaj usmeni slobodni stih, koji se zasniva na kolokvijalnom tonu i koji je ukrašen komičnim, upadljivim rimama, srodan je sa slobodnim metrom lakrdijaških i svadbenih beseda. Vešti pripovedači imaju tako obilnu zalihu rima i sintaksičkih klišea da su često u stanju da takve govorne stihove improvizuju na bilo koju temu, kao što iskusne naricaljke mogu da improvizuju duge tužbalice u recitativnom stihu.

Do koje je mere repertoar fabula u ruskim pripovetkama originalan? Jedan lenjingradski naučnik, Andrejev, po-

[21] Löwis von Menar, *Russische Volksmärchen* (Jena, 1914); M. Gabel', *Dialog v skazke* (Harkov, 1929).

kušao je da nađe odgovor na ovo pitanje. On se držao sistema katalogiziranja pripovedaka koji je primenjivao Antti Aarne i tako dopunio Aarneov indeks evropskih priča inventarom ruskih fabula.[22] Statistička analiza svih tih podataka[23] ukazuje na to da fabule koje su zajedničke ruskim i zapadnoevropskim pričama predstavljaju oko trećinu čitavog indeksa; jednu trećinu otprilike sačinjavaju specifično ruske fabule koje se ne javljaju u zapadnoj Evropi; opet približno jedna trećina postoji u zapadnom repertoaru, ali se ne pojavljuje u ruskim pripovetkama.

I pored sve popularnosti bajki u Rusiji, broj njihovih fabula je relativno mali. On obuhvata ne više od jedne petine čitavog inventara fabula ruskih priča, a broj ruskih fabula koje su nepoznate zapadnim bajkama veoma je ograničen. Originalnost ruske bajke nije u njenoj fabuli, već, kao što je ranije pomenuto, u njenim stilskim osobenostima. Još ograničenije su fabule ruskih basni. One predstavljaju samo jednu desetinu celokupnog broja fabula svojstvenih ruskim pričama. Većina zapadnoevropskih basni nepoznate su u Rusiji, i ispitivači vezuju ovu činjenicu za odsustvo razvijenog epa o životinjama u srednjovekovnoj Rusiji. Ruske basne su obično kratke i dramatične, one se pričaju deci, a i deca ih često pričaju.[24]

Veći deo ruskog inventara fabula (više od šezdeset od sto) odnosi se na kratke priče i anegdote, od kojih je većina nepoznata zapadnoevropskom svetu. Sredina koja se prikazuje u ovim pričama društveno je niža od one u bajkama. U bajkama se čovek iz naroda suočava sa dvorskom sredinom visokih titula i visokih položaja; u kratkim pričama i anegdotama, naprotiv, sredina je narodska, pa su čak i govor i ponašanje kraljeva njoj prilagođeni. Azadovski navodi jedan karakterističan primer: »Znaš li, dragi, šta mi je palo na pamet?« kaže carica svome mužu. »Zašto mi moramo da trošimo novac u jednom stranom hotelu? Bilo bi bolje da otvorimo svoj sopstveni«.

[22] A. Aarne i S. Thompson, «The Types of the Folk-Tale«, *Folklore Fellows Communications*, No. 74 (1928); N. Andreev, *Ukazatel' skazočnyx sjužetov po sisteme Aarne* (Lenjingrad, 1929).

[23] N. Andreev, »K obzoru russkih skazočnyh sjužetǒv«, *Xudožestvenyj fol'klor* II—III (Moskva, 1927)

[24] L. Kolmačevskij, *Životnvj èpos na zapade i u slavjan* (Kazan, 1882); V. Bobrov, *Russkie narodnye skazki o životnyh* (Varšava, 1908); A. Nikiforov, »Narodnaja detskaja skazka dramatičeskogo žanra« ,*Skazočnaja komissija v 1927 g*. (Lenjingrad, 1928).

Bilo bi vrlo interesantno ispitati fabule koje su rasprostranjene u ruskim narodnim pripovetkama, a koje su nepoznate u zapadnoj Evropi, i obrnuto. Da li će se podjednako na obema stranama pronaći koja karakteristična zajednička crta? U kojoj meri selekcija fabula i motiva, a naročito izbor omiljenih motiva i fabula, može da osvetli ideologiju izvesne etničke sredine?

Collins je pripovetku o Ivanu Groznom, koju smo ovde pominjali, zapisao zato što je skupljao istorijski materijal o ovom čuvenom caru. Ali da li se ova pripovetka može iskoristiti kao istorijski izvor? Kao što je pokazao Veselovski, ista je fabula primenjena na imperatora Hadrijana, na Tamerlana, na vojvodu Otona i na Valenštajna. Ona se javlja i u Talmudu i u turskoj narodnoj knjizi *Doživljaji Nasr-Eddina*, kao i u srednjovekovnoj italijanskoj zbirci kratkih priča.[25] Uloga gospodina koji je bezuspešno pokušao da imitira dobrog, poštenog opančara, formalno je slična funkciji brojnih budala i zavidljivaca u internacionalnim narodnim anegdotama. Pa ipak, primena ove migratorne fabule na Ivana Groznog daleko je od toga da bude slučajna. Ona pokazuje kako je u narodnom sećanju očuvan ovaj car i njegov stav prema običnim ljudima i otmenom svetu. I opanke (*lapti*) su takođe karakteristične za rusku pripovetku. One su ovde simbol siromaštva, i njihovo poređenje sa ličnošću cara je tradicionalno. Ilustracije radi, evo rimovane anegdote o Petru Velikom (koju sam više puta imao prilike da zabeležim u Moskovskoj oblasti):

Petar Prvi ispleo je opanke
i prokleo ih;
»Opanke plesti«, rekao je,
»znači jesti jednom na dan,
ali opravljati iznošene opanke,
znači ne jesti uopšte«.
I odbacio je šilo.[26]

[25] A. Veselovskij, »Skazki ob Ivane Groznom«, *Sobranie sočinenij*, XVI (Lenjingrad, 1938).

[26] Petr Pervyj lapti plel,
da ih za èto i proklel.
I skazal: »Lapti plest' —
odnova na den' est',
a starye kovyrjat':
ni odnova ne veljat'!«
I kočedyk zabrosil.

»Pripovetka je izmišljotina; pesma je istinita«, kazuje jedna ruska poslovica.[27] Čak se i praznoverica ispoljena u pripovetkama potpuno razlikuje od onog što je tipično rusko narodno verovanje. Tamo su nepoznati Besmrtni Koščej, Baba Jaga, Morski kralj, Žar ptica i druge fantastične figure koje se inače pojavljuju u domaćim bajkama. Ovaj je fantastični panteon još uvek u mnogom pogledu zagonetan. Kasniji kritičari su odbacili suviše uprošćenu romantičnu interpretaciju po kojoj su natprirodna stvorenja u narodnim pričama ostaci preistorijskih mitova o prirodnim silama, ali pitanje geneze ruskog sveta magije i njegovih prvobitnih posebnih crta još uvek nije dovoljno osvetljeno. Među ovim mitskim imenima nalaze se i oblici opšteslovenskog porekla i turske pozajmice. Tako, na primer, Baba Jaga zajedno sa poljskim *jędza baba* i jednim takvim češkim ekvivalentom kao što je *jezinka,* kao i stara crkvenoslovenska reč *jędza* i stara srpska reč *jeza* (u značenju »bolest, mora«) potiču od praslovenskog oblika *enga,* koji je srodan, na primer, sa staroengleskom reči *inca* (»kivnost, svađa«). S druge strane, ime okovanog i zatočenog demona *Koščeja* označava u staroruskom, kao i u svom turskom prototipu *košči,* prosto zatočenika. Međusobne veze i borbe stare Rusije sa nomadskim turskim plemenima ostavile su u nasleđe ruskim pripovetkama uglavnom mnogo ličnih imena i atributa.

Bajka je, u stvari, društvena utopija. Prema definiciji Borisa Sokolova, to je vrsta sanjarije koja dolazi kao kompenzacija za stvarnost. To je san o pobedi nad prirodom — o svetu magije gde »po štukinoj zapovesti, na moju molbu«, sva vedra idu uz brdo sama od sebe, sekire same cepaju drvo, neupregnute sanke klize u šumu, i drvo na vatri samo se u peći čarka. To je san o trijumfu bednih, o metamorfozi seljaka u cara. Stoga tehnički i društveni napredak lako donosi priči nove atribute. U najnovijim pričama nalazimo avion sa polugama »da ga upravljaju desno i levo«, umesto drvenog orla na kojem je junak ranije putovao. I biografija cara koga je junak svrgnuo s prestola obogaćena je nedavno jednim zanimljivim detaljem. Pro-



[27] *Skazka — skladka, pesnja — byl.*

gnani monarh jadikuje: »Nekad sam bio car; sada sam postao najniži piljar«. Od njega traže da se legitimiše, »ali car nije imao pri sebi nikakvih isprava«.[28]

Nije slučajno što se u eposi u kojoj se brišu granice između utopije i stvarnosti sve oštrije postavlja pitanje ideologije narodnih pripovedaka. Epoha revolucionarnih bura nadahnula je jednog od najimaginativnijih ruskih pesnika, Velimira Hlebnjikova, da ponovo ispita tradicionalne pesničke slike narodnih pripovedaka. Ruskoj bajci poznat je magični ćilim po imenu Samoletač (*samolet*) i magični stolnjak koji se sam postavlja da bi nahranio junaka i koji se zove Samosnabdevačica (*samobranka*). Ime *samolet* usvojio je savremeni ruski jezik za avion. »Samoletač«, piše Hlebnjikov u jednoj pesmi, »hoda po nebu. Ali gde je Samosnabdevačica — žena Samoletača? Da se nije zadržala zbog nekog udesa ili je uhapšena? Ja verujem bajkama. One su bile samo bajke, ali će postati istina«. Za vreme istog građanskog rata Lenjin je bio fasciniran ruskim narodnim pripovetkama, pa je primetio da bi se, kada bi se samo one ispitivale sa sociološko-političkog stanovišta, »na osnovu tog materijala mogle napisati divne studije o nadama i čežnjama našeg naroda«. U isto vreme, jedan pripadnik suprotnog tabora, filozof i esejist Evgenij Trubecki, razmišljajući o Afanasjevljevim pripovetkama, pokušao je da tačno definiše ove težnje u jednoj studiji o »drugom carstvu« i onima koji ga traže u ruskoj narodnoj priči.[29] U ovim strasnim traganjima autor je zapazio jednu upadljivu crtu ruske bajke. Prognanici polaze na svoj put u drugo carstvo da traže »bolje mesto« i »lakši hleb«. Da bi postigao svoj cilj dobri čovek mora da ovlada »nekom lukavštinom« ili, možda, krene »kud ga oči vode«. I junak izjavljuje: »Ići ću ne znam kud; doneću sa sobom ne znam ni sam šta«. On veruje: »Donde ima tri godine krivim putem, ili tri časa pravim — ali nema druma«. Ali mašta, svemoćna kao san, čini da put ipak biva obavljen: »Bilo da mu je put bio dug ili kratak, on je stigao«. Pripovetka slika ovo drugo carstvo u krajnje

[28] M. Schlauch, »Folklore in the Soviet Union«, *Science and Society*, VIII (1944).
[29] E. Trubeckoj, »Inoe carstvo ego iskateli v russko narodno skazke« *Russkaja mysl'* (Prag, 1923).

zemaljskim tonovima. Vrata raja se otvaraju i — »kako je uredna ta soba! Velika i čista. Postelja je široka, a jastuci od perja«.

U ruskoj tradiciji postoji jedna veoma karakteristična priča o seljaku koji uspeva da se popne na nebo, gde nalazi: »usred jedne lepe kuće — peć; u peći — peče se jedna guska, jedno prase i pite, pite, pite! . . . Jednom reči — tamo ima svega što ti srce zaželi«. Istina je da se seljakova ekspedicija završava time što on pada u glib — žalostan povratak u bednu stvarnost, kao što podrugljivo ističe E. Trubecki. Ali rimovani epilog ove pripovetke daleko bolje shvata funkciju varljivog sna:

Nije to čudo nad čudima,
Što je mužik spao s nebesa,
Već je čudo nad čudima to
Što se on tamo popeo.[30]

30 Ne to čudo iz čudes,
čto mužik upal s nebes,
a to čudo iz čudes,
kak tuda on vlez.

MARGINALIJE UZ PROZU PESNIKA PASTERNAKA*

1

Klasifikacije koje se primenjuju u školskim udžbenicima veoma su jednostavne; svaki se tekst bez ostatka svrstava u jednu od dveju mogućih grupa: prozu ili poeziju. Međutim, razlika između proze jednog pesnika i proze jednog proznog pisca, odnosno između pesama jednog proznog pisca i pesama jednog pesnika nesumnjivo je uočljiva. Lako se prepoznaje brđanin koji korača kroz ravnicu; ne nalazeći sebi potrebnog oslonca, on se spotiče o ravnu površinu. Njegov hod je ili dirljivo bespomoćan ili naglašeno veštački. Ma kakav taj hod bio, to nije njegov urođeni hod; on suviše liči na korake za igru, napor je očigledan. Mi po pravilu jasno razlikujemo naknadno naučeni (drugi) od maternjeg (prvog) jezika, čak iako je taj »drugi jezik« odlično savladan (mada se, naravno, ne može poreći da postoje primeri prave, apsolutne dvojezičnosti). Dok čitamo prozu Puškina ili Máche, Ljermontova ili Hajnea, Pasternaka ili Malarmea, mi se nehotice čudimo kako ovi umetnici dobro vladaju sredstvima »drugog jezika«; istovremeno, međutim, slušamo izvestan karakterističan prizvuk u tonu izlaganja i unutrašnjoj jezičkoj formi koji odaje velelepne izlete sa bregova poezije u ravnice proze.

Ne poseduje samo proza koju piše pesnik neko svoje naročito obeležje; svojevrsne osobenosti pokazuje i svaka ona proza koja nastaje u trenutku velikih pesničkih ostvarenja, tj. u doba kada su osnovne struje literarnih intereso-

* U originalu naslov glasi. *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak* Objavljeno u: Slavische Rundschau, VII, 1935, Nr 6, str. 357—374. — *Preveo Tomislav Bekić*,

vanja usmerene ka pesmama. Takva je proza po pravilu drugačija od one koja cveta u literarnim epohama i u okviru škola koje su prvenstveno orijentisane baš na prozu, ne na stihove.

Ruska umetnost reči prvih decenija našeg veka posvetila je najviše pažnje poeziji; poezija se upravo tretirala kao kanonski izražena literatura, kao njena čista inkarnacija. Pesnici su isključivo bili zaslužni i za simbolizam i za ono literarno previranje koje je nešto docnije nastupilo i koje se često obuhvata opštim imenom »futurizam«. Ako su se neki od ovih pesnika ponekad i okrenuli prozi, onda je to bilo svesno odstupanje, uzgredni pokušaj jednog virtuoza stiha. Umetnička proza ove epohe, sa malim izuzecima, predstavlja, međutim, tipično epigonsku produkciju: klasični uzori se reprodukuju sa više ili manje uspeha. Njene glavne vrline leže, u stvari, ili u uspešnom oponašanju staroga ili u groteskno izopačavanju kanona, ili se pak novo ogleda u veštom prilagođavanju nove tematike nasleđenim šablonima. Nasuprot izvanrednoj unutrašnjoj snazi poezije istog istorijskog trenutka, ova je proza velika samo iz dva razloga: što su Gogolj i Tolstoj svojevremeno podigli tako visoko opšti nivo vrednosti proznog teksta i što su zbog toga i danas merila vrednosti u ovom smislu tako visoko postavljena. Beznačajan je inače evolutivni uspon ruskog klasičnog realizma u okviru istorije umetničke proze. Međutim, proza Brjusova, Bjeloga, Hlebnjikova, Majakovskog i Pasternaka — ove osobene kolonije nove poezije u predelima proznog stvaranja — otvara isprepletene puteve ka novim literarnim događajima. Tako je svojevremeno proza Puškina i Ljermontova najavila veličanstven festival proze koji je Gogolj otvorio. U tom je smislu upravo karakterističan i udeo Pasternakovog proznog dela, udeo pesnika — predstavnika velike poetske epohe.

Proza jednog pisca je specifična u onom smislu u kojem je to i data literarna struja koja prevashodno dolazi do izražaja u pesmi. Specifičnost »vladajućeg pesničkog elementa« mora da se ispolji uprkos činjenici da se pisac na izvesnim mestima prosto grčevito, namerno, s naporom otima od tog elementa. Bitna je, uostalom, i opšta povezanost umetničkog stvaralaštva; u toj se sveukupnosti ofor-

mljuje i konkretan tip literarnih manifestacija. Hijerarhija umetničkih vrednosti u koncepciji pojedinih umetnika i umetničkih pravaca je različita: za klasiku su likovne umetnosti najveći, uzorni, krajnji izraz umetnosti uopšte, za romantiku muzika, za realizam umetnost reči. Romantičarskom stihu je namenjeno da bude pevan i da se pretvori u muziku, dok u realističkoj eposi postoji težnja da se, u muzičkoj drami i programskoj muzici, muzika poveže sa literaturom. Simbolizam je u znatnoj meri prihvatio shvatanje romantičara o umetnosti koja gravitira ka muzici. Prevazilaženje osnova simbolizma počelo je u slikarstvu i upravo je ono u početnoj fazi futurističke umetnosti zaposelo vladajuće visine. Potom će pesništvo, u skladu sa otkrivanjem prirode simbola umetnosti, postati takoreći uzorom umetničkog novatorstva. Sklonost ka identifikaciji umetnosti sa pesništvom pokazuju svi pesnici futurističke generacije. »Umetnost u celini, drugim rečima — poezija«, veli Paternak. Ali nastanak te hijerarhije je kod pojedinih pesnika različit, jer su različiti putevi koji ih vode ka poeziji, različite polazne tačke. Pasternak, učenik »umetnosti Skrjabina, Bloka, Komisarževske, Bjeloga«, tzv. simbolističke škole, došao je pesništvu od muzike, prema kojoj je negovao odnos kulta, što je karakteristično za simboliste. Kod Majakovskog je odskočna daska prema poeziji bilo slikarstvo. Pri svoj raznovrsnosti umetničkih ciljeva koje je Hlebnjikov sebi postavio, reč mu je bila jedini, nezamenljivi materijal. Mogli bismo reći da je u razvoju postsimbolističkog pesništva Majakovski otelovljavao Sturm-und-Drang epohu, da je Hlebnjikov predstavljao najupečatljivije i najosobenije dostignuće toga razvoja, dok je stvaralaštvo Pasternaka takoreći karika između simbolizma i sledeće škole. Iako je Hlebnjikov kao pesnik ranije sazreo od Majakovskog, a Majakovski ranije od Pasternaka, mogli bismo u tom smislu potpuno da se složimo sa čitaocem koji je, polazeći od simbolizma, bio spreman da se pozabavi Pasternakom, ali je pri tome uvideo da je neizbežno da se pozabavi i Majakovskim; pa je zatim, pošto je ovoga savladao, prešao na dugotrajno rvanje sa Hlebnjikovljevim delima. Međutim, svi pokušaji da se pisci iz istog vremenskog preseka posmatraju kao pojedine karike jednog jedin-

stvenog razvojnog lanca i da se svrstaju po redosledu karika uvek su konvencionalni u svojoj jednostranosti. Ukoliko pesnik u određenom smislu nastavlja tradiciju, utoliko se odlučnije u ponekim drugim stvarima od nje odvaja. Negacija tradicije nikada nije generalna: elementi negiranja se uvek javljaju samo u vezi sa elementima potvrđivanja. Otuda je Pasternak, koji je sebe u svojim literarnim htenjima proglašavao nastavljačem simbolizma, smatrao da je iz njegove težnje za ponavljanjem i ovekovečavanjem stare umetnosti uvek nastajala nova umetnost. Nova obrada je uvek ostvarivana »hitrije i vatrenije« nego original i ta kvantitativna razlika se zakonomerno pretvarala u kvalitativnu. Po ličnom priznanju pesnika »novo nije nastajalo sa ciljem da se ukloni staro ... već naprotiv, u ushićenom podražavanju uzora«. Suprotno tome, Majakovski se svesno zalagao za neprihvatanje stare poezije. Pasternak, međutim, sa svojim finim smislom za simbolizam naslućuje u »romantičnom maniru« Majakovskog i u pod tim manirom skrivenom osećanju života zgusnuto nasleđe one pesničke škole koju borbeni futurista odbacuje. O čemu se, dakle, radi? Novatorstvo Pasternaka i Majakovskog je isto tako fragmentarno kao i njihova povezanost sa literarnom prošlošću. Predstavimo sebi dva srodna jezika koji se ne razlikuju samo po novim tvorevinama, već i po prajezičkim slojevima: ono što je jedan jezik zadržao od zajedničkog izvora, to je u drugom često već odbačeno, i obrnuto. Ta dva jezika su pesnički svetovi Majakovskog i Pasternaka, zajednički prajezik im je poetski sistem simbolizma. Tema ovih razmatranja je ono neobično u Pasternakovom stvaralaštvu što između njega i prethodnika povlači rastavnu liniju; ta crta neobičnog je delom tuđa njegovim savremenicima a delom upadljivo srodna, i najslikovitije dolazi do izražaja upravo u njegovoj prozi, u toj prozi »nespretnog hoda«.

2

Školski udžbenici samouvereno povlače granicu između lirike i epa. Ako to pitanje svedemo na jednostavnu gramatičku formulu, možemo reći da je polazna tačka za liriku

i vodeća tema uvek prvo lice sadašnjeg vremena, a da je za ep to treće lice prošlog vremena. Ma šta bio predmet lirske priče, uvek su to samo prikačaljke, dodaci, samo pozadina prvog lica; ukoliko se, međutim, radi o prošlosti, onda lirska prošlost pretpostavlja postojanje subjekta koji se nečega seća. Nasuprot tome, u epu se sadašnjost izričito prebacuje u prošlost, i ako pripovedačevo Ja i dođe do izražaja, to je samo u svojstvu jednoga od lica radnje, tj. to se objektivirano Ja pojavljuje kao podvrsta trećeg lica, pesnik sebe posmatra takoreći kao strano lice, nekako sa strane. Ovde Ja čak može biti naglašeno kao pojedinost koja se obrađuje, ali se nikada ta pojedinost ne stapa sa samim predmetom izlaganja; drugim rečima: ne dolazi u obzir da se u epu pojavi pesnik kao »predmet lirike koji se svetu obraća u prvom licu«.

Ruski simbolizam je potpuno lirski po prirodi. Njegovi izleti u epiku imaju vid karakterističnih pokušaja liričara da se maskiraju kao epičari. Ali u eposi posle simbolizma dolazi do novih pojava: uz očevidnu prevlast lirskog poleta, koji je najizrazitije ispoljen u stvaralaštvu Majakovskog, dolazi do izražaja i čisto epski elemenat. On je upravo neponovljivo ostvaren u pesništvu i prozi Hlebnjikova. Pasternak je pravi liričar i njegova proza je proza lirskog pesnika; ni negova istorijska poetska dela se ni u kom pogledu u svojoj biti ne razlikuju od njegovih ciklusa intimne lirike.

Pasternak priznaje da su mu dostignuća Hlebnjikova u znatnoj meri i danas nepristupačna i objašnjava: »poezija koju ja zastupam odgovara uvek onome što postoji u stvarnosti, što je uslovljeno samim životom«. Hlebnjikova bi svakako iznenadio prekor da se otrgnuo od stvarnog života: pa on je svoje stvaralaštvo posmatrao kao potvrđivanje stvarnosti, što je negatorskoj literaturi prethodne generacije bilo strano. Svet znakova kojima Hlebnjikov prenosi svoju pesničku poruku tako je potpuno ostvaren da mu je svaki znak, svaka stvorena reč ispunjena punom, samostalnom realnošću i pitanje o njenom odnosu prema nekom spoljnom predmetu, upravo pitanje o egzistenciji jednog takvog predmeta, postaje sasvim izlišno. Za Hlebnjikova, kao i za malu junakinju u Pasternakovoj priči,

ime kojim se označava neka pojava ima potpun smisao: »Ni na koji način se nije moglo razaznati šta se na drugoj obali, daleko, sasvim daleko, zbivalo, — nije imalo imena, niti izraženu boju ili jasne obrise . . . Ženja je plakala . . . Očevo objašnjenje je bilo kratko: to je *Motoviliha* . . . . Devojčica nije ništa razumela i umirena proguta suzu koja se kotrljala niz obraz. Bilo joj je stalo samo do toga: da sazna kako se to nepojmljivo zove — Motoviliha«. Tek što je Ženja bila prerasla detinjstvo pojavila se u njoj prvi put sumnja da ta pojava nešto skriva ili da svoje tajne otkriva samo izabranima. Sa tim stavom dečjeg doba prema pojavama potpuno se slaže stav Pasternaka. Epski stav prema okolini, prirodno, za ovog pesnika ne dolazi u obzir; on je ubeđen da u svetu prozaičnih činjenica elementi svakodnevnog života glupo i potmulo padaju na dušu i da »tonu na njeno tle, realno, očvrslo i hladno, kao usnule cinkane kašike« i da je samo strast izabranog u stanju da tu »istinu koja tišti svojom neminovnošću« pretvori u poeziju. Samo se osećanje pokazuje kao očevidno i apsolutno verodostojno. »U poređenju sa tim čak i izlazak sunca poprimi karakter gradske novosti koja mora biti proverena.« Svoju poetiku Pasternak zasniva na ličnom, afektivnom doživljaju stvarnosti. »U tom obliku zbivanja nisu pripadala meni« itd. I u usmerenosti jezika poezije na čisto ekspresivni jezik muzike, kao i u obrazlaganju ove koncepcije pobedom oživljavajuće strasti nad neminovnim, pokazuje se nastavak romantičarske linije simbolizma, ali u skladu sa rastom i osamostaljenjem Pasternakovog stvaralaštva njegov prvobitno romantičarski afektivni jezik se postepeno menja u jezik o afektu i taj opisni karakter nalazi svoj krajnji izraz u prozi pesnika.

3

Ako je granica između oba pesnika (Pasternaka i Hlebnjikova) jasna, uprkos očiglednih odjeka istog stava u spisima Pasternaka, to je daleko teže povući graničnu crtu između stvaralaštva Pasternaka i Majakovskog. Obojica su liričari jedne te iste generacije; Majakovski je više nego

ijedan pesnik uticao na mladog Pasternaka koji mu se uvek divio. Ako se pažljivo uporedi tkivo metafora oba pesnika, onda će se odmah pokazati značajne sličnosti. »Vreme i zajednički uticaji načiniše me sličnim Majakovskom, bilo je kod nas podudarnosti«, primećuje Pasternak. U strukturi metafore Pasternakovih pesama postoje neposredni tragovi zanosa za autora »Oblaka u pantalonama«. Pri upoređivanju metafora oba pesnika mora se, međutim, imati u vidu da one u njihovom stvaralaštvu ni iz daleka ne igraju istu ulogu. U pesmama Majakovskog je metafora, koja zaoštrava tradiciju simbolizma, ne samo najkarakterističniji već i najbitniji pesnički trop; ona upravo određuje sklop i razvoj lirske teme. Po jednoj tačnoj Pasternakovoj oceni poezija je ovde počela »prosto da govori jezikom sektaških slika«. Postavimo sebi ovako zadatak: apsolutna metaforičnost jezika je poznata, ostaje da se odredi tematski sklop lirike Majakovskog. Kao što je već pomenuto, pesnikovo Ja ovde je osnovni lirski impuls. Slike spoljnog sveta u metaforičnoj lirici su dovedene u sklad sa tim impulsom, one treba da ga prenesu u druge oblasti, da služe i stvaranju mreže odgovarajućih i nužnih prilagođavanja u mnoštvu kosmičkih područja, i rastvaranju lirskog junaka u mnoga značenja života, i slivanju raznovrsnih područja života u lirskog junaka. Put metafore je stvaralačka asocijacija po sličnosti i suprotnosti. Junaku se suprotstavlja slika njegovog smrtnog neprijatelja u mnogo oblika, kao što se međusobno suprotstavljaju i svi delovi metaforično usmerene lirike. Ta lirika neminovno uvire u temu ubitačnog dvoboja junaka. Junačka lirika, okovana čvrstim i tesnim metaforičnim lancem, sliva mitologiju pesnika i njegov život u jednu nedeljivu celinu; pesnik stoga (Pasternak je to potpuno shvatio) za svoju sveobuhvatnu simboliku plaća životom). U ovom se smislu može iz semantičkog sklopa poezije Majakovskog dedukovati i njen stvarni libreto, kao i jezgro pesnikove biografije.

Ma koliko da su Pasternakove metafore prefinjene i bogate, one ipak ne određuju njegovu lirsku temu, niti je vode. Pasternakovo stvaralaštvo dobija »jedan neopšti izraz« ne kroz metaforične, već kroz metonimijske tokove. Lirika Pasternakova je kako u pesmama tako i u prozi

prožeta metonimijama, drugim rečima: ovde preovlađuju asocijacije po principu neposrednog kontakta. Prvo lice je u poređenju sa poezijom Majakovskog potisnuto u pozadinu. Ali to je samo prividno zanemarivanje — večiti junak lirike je ipak i ovde prisutan. Radi se samo o tome da je junak metonimijski dat: tako se, na primer, u Čaplinovom filmu »Parižanka« ne vidi voz, ali mi saznajemo za njegov dolazak po refleksima snimljenih ljudi, — nevidljivi prozirni voz kao da prolazi između platna i gledališta. Isto tako u Pasternakovoj lirici fungiraju slike okoline kao pogranični odrazi, kao metonimijski izrazi pesnikovog Ja. Autor ponekad jasno otkriva svoju poetiku, ali je on egocentrično izjednačava sa celokupnom umetnošću. On ne veruje u mogućnost istinski epskog stava umetnosti u odnosu na spoljni svet, — on je ubeđen da prava umetnička dela, pripovedajući o svemu mogućem, u stvari pripovedaju o svom nastanku. »Stvarnost takoreći vaskrsava u jednoj novoj kategoriji. Ta kategorija nam se čini kao njeno sopstveno stanje a ne naše... Mi pokušavamo da ga odredimo. Rezultat je umetnost«. U tom je smislu staroruski hodočasnik doživeo Konstantinopolj kao nezasitljiv grad, pošto ga se nije mogao dovoljno nagledati. Isto tako stoje stvari i sa pesmama a naročito sa prozom Pasternaka, u kojoj antropomorfizam mrtve prirode mnogo jasnije dolazi do izražaja: umesto junaka ovde stvari koje ih okružuju češće dospevaju u stanje pobune, nepokretni obrisi krovova postaju radoznali, vrata se sa tihim prekorom sama zatvaraju, radost zbog porodičnog pomirenja izražava se u povišenju temperature, u revnosti u radu, a kada je pesnika voljena devojka odbacila, »breg je postao viši i tanji, grad je postao mršav i mrk«. Mi smo namerno naveli jednostavne primere, u Pasternakovim knjigama se nalazi mnoštvo mnogo složenijih tvorevina te vrste. Zamenjivanje datog objekta susednim samo je najjednostavnija manifestacija asocijacije po neposrednom kontaktu. Pesnik poznaje, doduše, i druge metonimijske puteve asociranja — on skreće od celine ka pojedinosti i obratno, od uzroka ka dejstvu i obratno, itd. Karakteristično je za Pasternaka da on radnju pretpostavlja vršiocu radnje, da pretpostavlja stanja, odnosno izraze osobina njihovom

posedniku, što se ogleda u činjenici da on vrši izdvajanje i opredmećivanje ovakvih apstrakcija. Filozof Brentano, koji se uporno borio protiv logički nezakonitog opredmećivanja fikcija ove vrste, mogao je u Pasternakovoj poeziji i prozi naći najbogatiju zbirku takvih tobožnjih konkretnih datosti koje se tretiraju kao bića od krvi i mesa. »Sestra moja – žiznj« (Sestra moja – to je život), neprevodiv naslov i lajtmotiv Pasternakove zbirke pesama (imenica »život« je ženskog roda u ruskom jeziku) otkriva nedvosmisleno jezičke korene cele te njegove mitologije. Ova crta se sve češće javlja u njegovoj prozi. »Život samo malobrojne upućuje u ono što čini sa njima. On jako voli svoj posao i za vreme rada govori u najboljem slučaju samo s onima koji ga prihvataju s radošću.« (»Liversovo detinjstvo«). Isto to nalazimo u još spletenijem metonimijskom sklopu u »Propratnom pismu«: »Odjednom mi se pod prozorom pojavi predstava o njegovom životu (životu Majakovskog), koji je sada već potpuno pripadao prošlosti. On je išao po strani prozora u obliku bilo koje tihe, drvećem obrasle ulice . . . A odmah je tu pored zida stajala naša država, naša nečuvena, nemoguća država koja se prostirala u vekove i zauvek tu ostala. On je stajao dole, mogao ga je čovek zvati i prihvatiti za ruku«.

Pasternakove pesme su carstvo metonimija koje živi svojim sopstvenim životom. Iza umornog junaka postoje i kreću se sve dalje njegovi sopstveni tragovi, koji bi, međutim, isto tako želeli da otpočinu. Na njegovom strmom putu je tiho pevušilo njegovo pesničko snoviđenje: »Ja sam snoviđenje«. U svojim sećanjima autor priča: »Često sam čuo zviždanje sete koja nije ponikla u meni. Pošto me je od pozadi sustizala, zaplašivala me je i izazivala u meni samilost . . . Ćutanje je išlo sa mnom, usput sam dodeljen njegovoj ličnosti i nosio sam njenu uniformu koju svako poznaje iz sopstvenog iskustva.« Izraz predmeta preuzima funkciju samog premeta: »Negde u blizini muziciralo je jedno stado: . . . . Muziku su upijali obadi. Sigurno im se koža grčevito pokretala ovamo onamo«. Radnja i vršilac radnje su u istoj meri predmetni: »dva retka dijamanta igrala su se odvojeno i samostalno u dubokim gnezdima tog polutamnog dobra: ptičica i njeno cvrkutanje«. Pošto se apstrak-

cija opredmećuje ona se i dopunjuje predmetnim dodatkom: »To su bili vazdušni putevi na kojima su poput vozova svakodnevno odvajale pravolinijske misli Libknehta, Lenjina i ono malo duhova njihovog poleta«. Apstrakcija se personifikuje i po cenu katahreze: »Vladala je popodnevna tišina. Ona se slagala sa tišinom koja se prostirala dole u ıavnici«. Apstrakcija se iznosi u vidu samostalne radnje i te radnje se opet opredmećuju: »Lakirani tonovi kikota životnog reda koji se raspadao prikriveno su namigivali jedan na drugog«.

Majakovski, koji se sa ljubavlju uvek nanovo hvatao u koštac sa preprekama, nosio se više godina mišlju da napiše roman. Čak su mu i naslovi lebdeli pred očima — prvo »Dve sestre«, onda »Tuce žena«. To što je plan uvek odlagan ne može se smatrati slučajnim: bit ovog pesnika je ili lirski monolog ili dramski dijalog, ono što treba da se drukčije prikaže duboko mu je strano, ne leži mu da tematikom trećeg lica zamenjuje tematiku drugog lica. Sve što nije nerazdvojno povezano sa pesnikovim Ja, Majakovski oseća kao nešto neprijateljski suprotno i on se neposredno obıaća protivniku — on izaziva na dvoboj, raskrinkava, proklinje, ismejava, proteruje. Nije nikakvo čudo što su u oblasti proze njegova jedina ostvarena dela sjajni pozorišni komadi, koji su nastali u njegovim poslednjim godinama. Svoj neminovan smer ima i Pasternakov put ka pripovedačkoj prozi. Postoje, doduše, pesme koje su skroz na skroz protkane metonimijama; pripovedačka proza, opet, može biti nakljukana metaforama (očiti primer je proza Bjeloga); no ipak je u osnovi tkivo stiha pogodnije za metaforu a tkivo proze za metonimiju. Stih se zasniva na asocijaciji po sličnosti: ritmička sličnost stihova je neophodni preduslov njihovog uspeha, a ritmički se paralelizam najjače oseća ako je propraćen sličnošću (ili suprotnošću) slika. Namerno, upadljivo raslojavanje u slične odeljke je prozi tuđe, osnovni impuls pripovedačke proze je asocijacija po neposrednom kontaktu; pripovetka se kreće od jednog datog objekta ka susednom po odgovarajućim prostorno-vremenskim i kauzalnim putevima; put od celine ka sastavnim delovima i obratno je samo jedan poseban slučaj tog procesa. Ukoliko je proza manje realna, utoliko veću samostalnost

postižu asocijacije po neposrednom kontaktu. Linija najmanjeg otpora za metaforu je stih, a za metonimiju proza sa isključenim ili prigušenim sižeom (primer za prvo su Pasternakove novele, primer za drugo je njegovo »Propratno pismo«).

4

Bit pesničkih tropa ne leži samo u beleženju mnogostrukih odnosa između predmeta, već i u pomeranju uobičajenih odnosa. Ukoliko je intenzivnija uloga metafore u datoj pesničkoj strukturi, utoliko se odlučnije ruše tradicionalne podele, stvari se nanovo sređuju na osnovu novonastalih obeležja date vrste. Stvaralačka (ili kako je protivnici te novine nazivaju — nasilna) metonimija menja uobičajeni red stvari. Asocijacija po neposrednom kontaktu, koja je u Pasternakovom stvaralaštvu postala poslušna alatka umetnika, menja prostornu podelu i vremenski redosled. To se osobito jasno pokazuje u proznim tvorevinama pesnika. Pasternak zasniva ta pomeranja na afektu ili, ako se pođe od ekspresivne funkcije umetnosti reči, pomaže afektu da posredovanjem ekspresivne funkcije reči dođe do izražaja.

Poetski svet koji je određen metonimijom briše obrise stvari kao što april u Pasternakovoj pripoveci »Liversovo detinjstvo« briše granice između kuće i dvorišta i pretvara dva različita aspekta jednog te istog predmeta u samostalne predmete; slično postupaju i deca u istoj pripoveci, koja jednu te istu ulicu iznutra i spolja doživljavaju kao dve različite ulice. Obe te karakteristične crte — međusobno prožimanje predmeta (realizacija metonimije u pravom smislu) i njihovo razaranje (realizacija sinegdohe) — približuju Pasternakovo stvaralaštvo težnjama kubističkog slikarstva. Menjaju se dimenzije stvari: »Gondola je bila ženstveno ogromna, kao što je sve ogromno što je savršeno u formi i stoji u nesrazmeri sa mestom koje telo zauzima u prostoru«. Menjaju se razdaljine između stvari, tako da se pojavljuje uverenje da razgovor o tuđinima mora biti prisniji od razgovora o rođacima, i vizija kosmičkog kretanja u prvom delu »Propratnog pisma« pretvara neoživ-

ljene stvari u jedan dalek nepokretan horizont. Evo jednog ubedljivog primera preobličavanja odnosa: »Lampe su samo naglašavale prazninu večernjeg vazduha. One nisu zračile svetlost, već su se iznutra nadimale kao bolesni plodovi . . . Sa sobama su lampe mnogo manje dolazile u dodir nego sa prolećnim nebom kojem su se, kako se činilo, bile sasvim primakle . . .« Pasternak je to svoje pomeranje prostora uporedio sa onim gogoljevskim »odjednom je u svim pravcima sveta postalo nadaleko vidljivo«. Prostorni odnosi se mešaju sa vremenskim i vremenski redosled gubi svoju obaveznost — predmeti se »s vremena na vreme prebacuju iz prošlosti u budućnost, iz budućnosti u prošlost, kao pesak u jednom često protresanom peščanom časovniku«. Bilo koji odnos može biti shvaćen kao kauzalni niz. Pesnik je sklon da situaciju identifikuje sa uzrokom, on »površnost nagađanja« svesno pretpostavlja rečitosti činjenica, on poučava »da je vreme prožeto jedinstvom životnih zbivanja i gradi između toga mostove upravo na nedovoljno logičnim, smešnim uzrocima«, koje očevidno suprotstavlja silogistici »odraslih«. Nije, dakle, ni čudo kada se brbljanje Kohenovih sagovornika pokazuje kao »džombasto zbog stepenastog karaktera marburških pločnika« i kada su česta pesnikova ponavljanja izraza »zbog toga što« ne retko samo fikcija kauzalnih rečenica.

Ukoliko je obuhvatniji domet pesničke figure, utoliko se jače, da se poslužimo Pasternakovim rečima, briše »ono što je ostvareno«, »predmet ostvarenja«. Stvorena veza natkriljuje ono što treba da se poveže, ona ga savladava; pojavljuje se »draž samostalnog značenja«, dok se predmetni odnos prigušuje i ponekad jedva svetluca. U tom smislu i metonimijske veze koje Pasternak stvara, i metaforičke veze Majakovskog i raznovrsni načini zgušnjavanja jezičke forme – unutrašnje i spoljne – koju primenjuje Hlebnjikov u svojoj poeziji, pokazuju upornu sklonost ka bespredmetnosti, što karakteriše i druge umetničke forme te epohe. Stvorena veza postaje po sebi predmet. Pasternak ne može dovoljno da naglasi nebitnu slučajnost onoga što treba da se povezuje: »Svaka pojedinost može biti nadoknađena drugom . . . Po izboru proizvoljna pojedinost ima vrednost svedoka stanja kojim je obuhvaćena celokupna prevrnuta stvarnost...

Delovi stvarnosti su međusobno ravnodušni«. Pesnik definiše umetnost kao međusobnu zamenljivost slika. Proizvoljne slike ne kriju samo sličnost i mogu prema tome biti suprotne metafore (»s čime se sve nebo ne da uporediti« itd.) — proizvoljne slike su na ovaj ili onaj način potencijalno srodne. »Ko nije makar malo prašina, zavičaj, tiho proletnje veče?« — glasi Pasternakova apologija sveobuhvatnog metonimijskog izbora po srodnosti. Ukoliko je nejasnija ta srodnost, utoliko se više raspadaju i gube svoju bukvarsku jasnoću slike poređane jedna pored druge i čitavi nizovi slika. Karakteristično je da Pasternak dosledno suprotstavlja »u predmete unet smisao« njihovoj slikovitosti, za koju tako rado traži pejorativne epitete, — u Pasternakovom svetu smisao neminovno oduzima osmislenost pojavama, a slikovitost im oduzima dušu.

5

Postavimo sebi ovakav zadatak: poznata je apsolutna metonimičnost pesnika, treba sada odrediti tematski sklop njegove lirike. Junak se kao u nekoj skrivalici veoma teško može naći: on je rastočen u niz sastavnih i uporednih delova, umesto junaka poturen je jedan lanac njegovih opredmećenih stanja i predmeta — oživljenih i neoživljenih — koji ga okružuju. »Svaka sitnica živela je u svom značenju i rasla ne osvrćući se na mene« — beleži Pasternak u svom ranom ciklusu pesama »Preko barijera«, u kojoj je, kako sam kaže, već bio našao svoju poetiku. Tema pesme je odbijena molba pesnika, a lica radnje su pločnik, vetar, »urođeni instinkt«, »novo sunce«, vilinski konjic, crep na krovu, podne, pilad, pesak, vreme pred oluju, nebo, itd. Nakon petnaestak godina će Pasternak u svojoj knjizi uspomena »Propratno pismo« istaći da je namerno samo uzgred okarakterisao svoj život, i to zato da bi mogao da uveća broj njegovih obeležja ili da ih zameni drugima. Stoga bi život pesnika u stvari trebalo tražiti pod tuđim imenima.

Da se poslužim izrekom: pokaži nam tvoju okolinu i ja ću ti reći ko si. Mi saznajemo od čega živi taj metonimijama uokvireni i pomoću sinegdoha u pojedine osobine, reakcije i stanja razliven lirski junak, s čime je povezan,

čime je uslovljen i na šta je osuđen. Ali onu pravu odliku junaka, tj. njegovu delatnost nismo u stanju da sagledamo, radnja je zamenjena topografijom. Kod Majakovskog sudar dva sveta neminovno vodi dvoboju, prečišćena slika Pasternakovih pesama ponavlja — svet je svetu ogledalo — da je sudar nešto varljivo: »Ogroman vrt kreće se u sali ovamo onamo, podiže pesnicu na ogledalo, juri na ljuljašku, pogađa ga loptom, drmusa — i ne razbija staklo«. Dok Majakovski odmotava lirsku temu u formi jednog ciklusa promena junaka, dotle je u lirskoj prozi Pasternaka omiljena prelazna formula: uzbuđeni junak, koji raznovrsno i silom besposlen doživljava promenu mesta, putuje železnicom. Aktiv je izbrisan iz Pasternakove poetske gramatike: u njegovim delima je ostvarena metonimija koja na mesto junaka stavlja radnju: »jedan sasvim budan čovek... čeka da odluka o ustajanju dođe sama po sebi, bez njegovog udela«. A g e n s je isključen iz tematike. Junakinja nije vikala, nije se dogovarala itd. — »sve je to njoj predskazano«. Vrhunac aktivnosti junakinje koja prouzrokuje neminovnost tragedije sastoji se u misaonom preobličavanju susedstva: ona je nekoga zapazila »bez nužnosti, bez koristi, bez smisla« i imaginarno ga uvela u svoj život. Je li čovek možda u umetnosti aktivan? Ne, po Pasternakovoj estetici »čoveku su u umetnosti zapušena usta«, to je osobena crta umetnosti. Onda je sigurno umetnost aktivna? Ne, ona nije pronašla čak ni metaforu, ona ju je samo reprodukovala. Pesnik neće svoje uspomene da pokloni sećanju svojih objekata: »Naprotiv, sâm sam ih dobio na poklon od njega«. Ako je lirsko Ja u delu Pasternakovom P a t i e n s onda bi možda neko treće lice moglo biti stvarni junak? Ne, stvarni agens ostaje van poetske mitologije Pasternaka: po pravilu čovek »nema pojma šta ga okrepljuje, šta izaziva u njemu raspoloženje«, pesniku je »sasvim svejedno kako se zove snaga koja je stvorila njegovu knjigu«. Treće lice koje se javlja kod Pasternaka ne označava da je u pitanju agens već sredstvo. Na primer u »Liversovom detinjstvu«: »sve što su deca dobijala od roditelja dolazilo je slučajno, to nisu oni uslovili već je bilo uslovljeno nekim drugim razlozima«. Pomoćni, sporedni, zakulisni karakter trećeg lica je i u Pasternakovoj tematici često oštro podvučen: »U

život je ušao neki drugi čovek, neko treće lice, potpuno ravnodušno, bez imena ili sa nekim slučajnim imenom, koje niti izaziva mržnju niti uliva ljubav«. Bitno je samo njegovo prodiranje u život lirskog Ja. Bez odnosa prema tom jedinom junaku to su samo »nejasna gomilanja bez imena«.

Taj strogi repertoar semantičkih zakona određuje i jednostavnu shemu lirske pripovetke Pasternaka. Junak je oduševljen ili uplašen, obuzet spoljnim impulsom, čas nosi njegov spoljni pečat, čas naprečac gubi sa njim svaku vezu — onda se malopređašnji impuls smenjuje novim. »Propratno pismo« je oduševljena priča o tome kako se autor na smenu divi Rilkeu, Skrjabinu, Kohenu, »lepom dragom devojčetu«, Majakovskom, i kako se pri tome sukobljava sa »granicama razuma« (lično nerazumevanje je jedna od najaktuelnijih i najsnažnijih tema u Pasternakovoj lirici, kao što je u lirici Majakovskog najčešća tema »ne biti shvaćen«). Bespomoćni nesporazumi sazrevaju, neizbežno dolazi pasivno rešenje — junak se povlači, jedno za drugim napušta muziku, filozofiju, romantičnu poeziju. Aktivnost junaka se nalazi van delokruga pesnika Pasternaka. Kada je reč o delima, onda je Pasternakovo izlaganje na banalan način puno citata i autor se u svojim teorijskim zahvatima zalaže za pravo na plitkost (banalnost). I Majakovski poznaje banalitete kao građu, ali ih on, za razliku od Pasternaka, upotrebljava isključivo za karakteriziranje neprijateljskog »Ne-Ja«. Na sličan su način karakteristične po svojoj neaktivnosti i Pasternakove novele. Najdramatičnija novela — »Vazdušni putevi«, sastoji se iz sledećih »nekomplikovanih zbivanja«: očekuje se negdašnji ljubavnik žene a prijatelj muža, koji se vraća sa jednog morskog putovanja; sve troje je poraženo nestankom deteta; prispeli gost dočekan je priznanjem muža i žene da je nestalo dete u stvari njegov sin; činjenica da sad tek, nakon petnaest godina, dobija potvrdu svojoj slutnji da se radi o njegovom sinu, s istovremenom vešću da mu je to dete nestalo — suviše je potresna za njega i to ga ubija. Sve što iole liči na radnju (uzroci nestanka dečaka, njegovo spasavanje, uzroci nesreće) nije prikazano. Prikazani su isključivo stupnjevi uzbuđenja i njihovi odrazi.

6

Pokušali smo da tematiku Pasternaka i Majakovskog dedukujemo iz principijelnih strukturalnih osobenosti njihove poetike. Znači li to da je ono prvo uslovljeno ovim drugim? Predstavnici pukog formalizma bi potvrdno odgovorili i pozivali bi se na Pasternakovo priznanje da je u mladosti imao formalnih slaganja sa Majakovskim koja su pretila da preovladaju njime, te je odlučio da promeni svoj poetski princip, a zajedno s tim i osećanje sveta koje se krije pod poetskim principom. Dakle, po njima, pošto je mesto majstora metafore bilo već zauzeto, Pasternak se opredelio za drugo i postao majstor metonimija, što je povuklo za sobom odgovarajuće ideološke stavove.

Drugi bi opet pokušali da opravdaju primat sadržaja. Jednostrani pobornici psihoanalize pronašli bi izvore Pasternakove tematike u njegovoj ispovesti da je »sramno dugo ostao u krugu zabluda detinjeg uobraženja, dečačkog izopačavanja, mladićkih gladi«. Oni bi na osnovu tih momenata objašnjavali ne samo njegovu stalnu temu pasivne egzaltacije i neminovnih padova, ne samo uzbuđeno vraćanje na motive dečačkog sazrevanja, već i metonimijske zablude koje iskrsavaju oko svakog predmeta njegove pesničke obrade. Vulgarizovano materijalističko stanovište bilo bi predstavljeno, opet, onima koji bi beležili autorovo svedočanstvo o apokaliptičnom sklopu svoga sveta i njegovo očigledno slepilo za socijalnu problematiku, naročito za socijalni patos poezije Majakovskog, a onaj štimung bespomoćne, neaktivne, elegične rasplinutosti, koja prožima i »Propratno pismo« i »Vazdušne puteve«, svodili na socijalno-ekonomsku bazu.

Zakonita je težnja da se pronađe sklad između pojedinih ravni realnosti, zakoniti su i pokušaji da se činjenice jedne ravni izvedu iz odgovarajućih činjenica druge ravni — to sve predstavlja traganje za metodom koji bi omogućio da se jedna višedimenzionalna stvarnost projicira na jednoj jedinstvenoj površini. Bilo bi pogrešno kada bi se ta projekcija zamenila jednostavnim opisom stvarnosti, odnosno kada se ne bi uzela u obzir karakteristična struktura kao i autonomija pojedinih ravni, tj. kada bi se sve svelo na me-

hanične naslage činjenica. Od postojećih mogućnosti konkretnih životnih formi može određena okolina ili individua da izabere onu koja najviše odgovara datim socijalnim, ideološkim, psihološkim ili drugim okolnostima; na sličan način konkretni tipovi umetničkih formi, čiji je razvoj uslovljen određenim zakonima, nalaze adekvatnu okolinu, odnosno stvaralačku ličnost za svoje ispoljavanje. Ne sme se, međutim, harmonija tih ravni idilično apsolutizirati, ne sme se zaboraviti da su između pojedinih ravni stvarnosti moguće dijalektičke suprotnosti. Ti konflikti između ravni su bitne pogonske snage kulturne istorije. Mada se mnoge individualne osobine Pasternakove poezije slažu sa karakterističnim crtama njegove ličnosti i njegove socijalne sredine, ipak u njegovom stvaralaštvu neminovno postoje elementi koje poezija epohe nasilno natura svakom svom pesniku, pa makar to bilo i u suprotnosti sa njegovim individualnim i socijalnim likom (radi se o nužnim osovinama celokupne poetske strukture u literaturi datog trenutka); ako bi pesnik pokušao da odbaci te elemente, on bi automatski bio izbačen iz koloseka. Umetnički poziv nikada ne ulazi u biografiju pesnika bez borbe, kao što se ni biografija pesnika ne svodi isključivo na umetničke težnje. Junak »Propratnog pisma« je jedan hronični nesrećnik — pesnik Pasternak ne zna šta da počne sa mnogim zbiljskim uspesima svoga prototipa, upravo onako kao što ni Kazanova u svojoj knjizi ne zna kako da se postavi prema svojim stvarnim prestupima. Sklonost ka krajnjem odvajanju osobine od predmeta i njenom osamostaljenju, koju smo konstatovali u poeziji Pasternaka i njegovih vršnjaka, osnovna je težnja celokupne nove umetnosti koja je nastupila kao antiteza naturalizma. Ta sklonost je nerazdvojiva od glavnog vrela te umetnosti i ostvaruje se nezavisno od biografskih osobenosti njenih nosilaca. Pokušaje posmatrača da ovu specifičnu umetničku pojavu jednostavno vežu za ograničen socijalni period i određenu ideologiju treba oceniti kao zabludu tipičnu za mehanističko prilaženje pojavama. Nije dovoljno tvrditi da je prosto u pitanju umetnost koja je prigrlila bespredmetnost kao svoju glavnu temu, iz čega neminovno proizilazi irealan pogled na svet. Takvo bi tumačenje prikrilo postojanje jedne principijelne antinomije. Apstraktnom

pravcu umetnosti, u stvari, pre odgovara filozofski pogled okrenut ka predmetnosti. Pasternak, koji strastveno razara uobičajene veze i odnose, buni se protiv pripadnosti jednom kompaktnom kolektivu i čvrstoj vezanosti za jedan određen pravac. On se trudi da ubedi Majakovskog kako bi bilo divno kada bi on hteo da zauvek odstrani od sebe futurizam. Pasternak ne voli »banalna« slaganja sa savremenicima, on se od njih odvaja i propoveda izlete po strani od kolektivnog puta. Ali upravo u njegovoj poeziji upadljivo dolazi do izražaja »vezanost za generaciju«, za tu generaciju objedinjenu ipak mnogo čime zajedničkim, uprkos ideološkoj zbrci date epohe prožete međusobnom mržnjom i nerazumevanjima. Ta vezanost dolazi do izražaja kako u upornom stvaralačkom obesnaženju predmeta tako i u preobličavanju gramatike koja služi umetnosti. Ovo poslednje (gramatika) iskorišćavano je ranije prvenstveno za označavanje prošlosti i sadašnjosti; konfrontiranjem sadašnjeg trenutka sa prošlim dočaravana je neka neodređena vremenska situacija, neka sadašnjost koja nije ni prošlost, ni ono pravo, aktuelno sada. Upravo je futurizam hteo, i u teoriji i u praksi, da uvede budućnost u pesnički sistem, i to kao merodavnu kategoriju. O tome svedoče pesme i publicistika Hlebnjikova i Majakovskog, a istom težnjom prožeto je i Pasternakovo stvaralaštvo uprkos intimne sklonosti autora ka »dubokom horizontu sećanja«. Pasternak sadašnje vreme doživljava na jedan nov način, u kontekstu novog konfrontiranja; on ga doživljava kao samostalnu kategoriju i smatra »da već samo primanje sadašnjosti predstavlja budućnost«. Svečana himna Majakovskom koja zaključuje »Propratno pismo«, završava se, i to ne slučajno, rečima: »Od detinjstva ga je budućnost razmazila, ona mu se prilično rano i očigledno bez velikog napora predala«. Ta »gramatička reforma« načelno menja i samu funkciju poezije u krugu ostalih socijalnih vrednosti.

POEZIJA GRAMATIKE I GRAMATIKA POEZIJE*

Zvono glagolskih nastavaka
U daljini mi ukazuje put

O. MANDELJŠTAM

I GRAMATIČKI PARALELIZAM

Krajem tridesetih godina rad na redakciji Puškinovih dela u češkom prevodu očigledno mi je pokazao kako stihovi za koje bi se reklo da su se veoma približili originalu, njegovim slikama i muzici, često ostavljaju nelagodan utisak duboke razlike između prevoda i originala zbog neveštine ili nemogućnosti da se reprodukuje gramatička struktura pesme koja se prevodi. Postajalo mi je sve jasnije: u Puškinovoj poeziji prvorazredna funkcija morfoloških i sintaksičkih sredstava preplíće se, nadmeće se sa umetničkom ulogom tropa, često ovladava stihovima i pretvara se u glavnog, čak i jedinog nosioca njihove skrivene simbolike. Shodno ovome mi smo u pogovoru češkom prevodu Puškinove lirike istakli da je sa naglašenom pažnjom za smisaonu organizaciju teksta povezano i upadljivo često ostvarivanje gramatičkih kontrasta, što se naročito manifestuje u načinu na koji Puškin upotrebljava zameničke oblike. Postojanje kontrasta, sličnosti i dodirnih tačaka između različitih vremena, singulara i plurala, glagolskih vidova i rodova — sve to biva iskorišćeno kao glavno sredstvo u kompoziciji pojedinih pesama. »Istaknute putem međusobnog kontrastiranja, gramatičke kategorije deluju slično poetskim slikama; naime, vešto smenjivanje gramatičkih lica postaje sredstvo napregnute dramatike. Teško se može naći primer istančanijeg poetskog korišćenja fleksivnih sredstava.[1]

* U originalu naslov glasi: *Поэзия грамматики и грамматика поэзии.* Objavljeno u zborniku *Poetics — Poetyka — Поэтика*, izdala Poljska akademija nauka, Varšava, 1961. — Prevela *Vjera Vuletić.*

[1] Isp. A. S. Puškin, *Vybrané spisy*, ed. A. Bern, R. Jakobson, Praha 1936, str. 263.

Na osnovu svojih razmatranja prevoda *Bronzanog konjanika* na druge slovenske jezike, došli smo do uverenja da je moguće okarakterisati dosledno suprotstavljanje nesvršenog vida svršenom u *Petrogradskoj priči* kao izrazitu gramatičku projekciju tragičnog konflikta između bezgranične moći koja je zauvek data »samodršcu pola sveta« i kobne ograničenosti svih postupaka bezbojnog Evgenija koji se usudio da pretećom zakletvom »Ja ću tebi pokazati« objavi kraj čudotvornom graditelju.[2] Problem međusobne povezanosti gramatike i poezije neodložno traži sistematsko osvetljavanje.

Poredeći primere kao što su *majka vređa ćerku i mačka lovi miša* mi, prema Edwardu Sapiru, »instinktivno, bez i najmanjeg pokušaja svesne analize, osećamo da obe rečenice potpuno slede isti model: u stvarnosti je pred nama jedna ista osnovna rečenica kod koje je razlika samo u materijalnim pojedinostima. Drugačije rečeno, istovetni relacioni pojmovi izraženi su u oba slučaja na isti način.«[3] Međutim, mi možemo da izmenimo rečenicu ili njene pojedine reči »na čisto relacionom, nematerijalnom planu«, ne dirajući u »konkretne datosti«. Promenama se mogu podvrgnuti i sintaksički odnosi (isp. *majka vređa ćerku i ćerka vređa majku*) ili samo morfološki odnosi (*majka je uvredila ćerke* — modifikovani su vreme i vid glagola, a druga po redu imenica je dobila oblik množine).

Bez obzira na postojanje graničnih, prelaznih pojava, jezik u principu jasno razlikuje materijalne i relacione pojmove. Prvi dolaze do izraza na leksičkom, a drugi na gramatičkom planu govora. Lingvistička nauka prevodi gramatičke pojmove koji postoje u jeziku na svoj »metajezik«* ne namećući pri tom posmatranom jezičkom sistemu proizvoljne kategorije drugih jezika.

Često razlika u gramatičkim značenjima ne nalazi ekvivalenat u realnim pojavama o kojima jezik saopštava. Ako neko kaže da je *majka izgrdila ćerku* a drugi istovre-

[2] R. Jakobson, *Socha v symbolice Puškinove*: Slovo a slovesnost 1937, III, str. 20; *The Kernel of Comparative Slavic Literature*: Harvard Slavic Studies 1953, I, str. 15—18.

[3] E. Sapir, *Language*, New York 1921, poglavlje V

* Ovde znači: osvetljava njihovu prirodu primenjujući svoj specifičan sistem definicija (primedba redaktora).

meno tvrdi da je *ćerka bila izgrđena od strane majke*, ne mogu se ova dva svedoka okriviti za različite izjave, bez obzira na suprotnost gramatičkih značenja koja je vezana za razliku u padežu imenice i rodu glagola. Jednu istu faktičku suštinu—laganje je greh—odražavaju ruske rečenice »*ложь* (ili *лганье*) — *грех*«, »*ложь греховна*«, »*лганье греховно*«, »*лгать грех* (ili *грешно*)«, »*лгать — грешит*«, »*лжецы* (ili *лживые* ili *лгущие*) — *грешники* (ili *грешны* ili *грешат*)«, »*лжец* (itd.) — *грешник*« (itd.). Različita je samo forma prezentacije. Logički sud, koji je u suštini istovetan, može da operiše nazivima ili vršioca radnje, bilo u množini, bilo uopšteno u jednini (*лжецы, грешники* ili *лжец, грешник*) ili samih radnji (*лгать, грешить*), a radnje mogu biti prikazane kao nezavisne, apstraktne (*лганье, прегрешенье*), čak kao materijalizovane (*ложь, грех*). Radnje, najzad, mogu da se prikažu kao osobine koje se pripisuju subjektu (*грешен* i sl.). Vrste reči, zajedno sa drugim gramatičkim kategorijama, odražavaju, prema Sapiru, pre svega našu sposobnost da smestimo stvarnost u raznovrsne formalne obrasce.

Bentham je prvi otkrio raznovrsnost »jezičkih fikcija« koje leže u osnovi gramatičke strukture i nalaze u jeziku široku i obaveznu primenu. Te fikcije ne treba pripisivati ni stvarnosti koja nas okružuje ni stvaralačkoj mašti lingvista: Bentham je u pravu kad tvrdi da »upravo jeziku i samo jeziku one duguju svoje neverovatno i istovremeno neizbežno postojanje.«[4]

Gramatička se značenja neminovno, obavezno postavljaju kao važan faktor u jeziku. Tu su njihovu karakterističnu odliku temeljno osvetlili lingvisti, naročito Boas[5], Sapir[6] i Whorf[7]. Ako diskusija o saznajnoj funkciji i vrednosti gramatičkih značenja i stepenu otpora naučne misli pritisku gramatičkih šablona ostaje još uvek otvorena, jedno je nesumnjivo: od svih oblasti govorne delatnosti upravo pesničko stvaralaštvo daje »jezičkim fikcijama« najznačajniju ulogu.

[4] C. K. Ogden, *Bentham's Theory of Fictions*, London, 1939, str. 15.
[5] R. Jakobson, *Boas' View of Grammatical Meaning*: American Antropologist 959, 61, str. 139—145.
[6] E. Sapir, o.c., poglavlje V.
[7] B. L. Whorf, *Language, Thought and Reality*, New York 1956

Kada u zaključku poeme *Хорошо* Majakovski piše »i život je lep i živeti je lepo« suvišno je tražiti neku saznajnu razliku između ove dve naporedne rečenice. Ipak u poetskoj mitologiji jezička funkcija substantivizirane i samim tim opredmećene delatnosti izrasta u sliku procesa samog po sebi, života kao takvog, aktivnosti koja je metonimijski odvojena od vršilaca, »apstraktno umesto konkretnog«, kako je u trinaestom veku definisao takvu vrstu metonimije Englez Galfred u izvanrednom latinskom traktatu o poeziji.[8] Za razliku od prve rečenice gde postoji imenica (praćena pridevom u odgovarajućem rodu, broju i padežu) koja se lako može personificirati, druga rečenica sa infinitivom nesvršenog vida i oblikom srednjeg roda kao znaka bezličnosti predmeta izražava tok procesa bez ikakvih aluzija na ograničavanje ili na opredmećivanje i sa uvek ostvarljivom mogućnošću da se pretpostavi ili dometne »vršilac radnje u dativu«.

Ponovljena »gramatička figura«, koju je, zajedno sa »zvučnom figurom« Gerard Hopkins, genijalni novator ne samo u poeziji već i u poetici, smatrao za osnovni princip stiha,[9] naročito se jasno ističe u onim poetskim formama gde je gramatički paralelizam koji objedinjuje susedne stihove u distihe, a fakultativno i u grupe većih razmera, blizak metričkoj konstanti. Navedena Sapirova definicija u potpunosti se može primeniti na takve paralelne nizove: »u stvarnosti je pred nama jedna te ista osnovna rečenica a razlika je samo u materijalnim pojedinostima«.

Među monografijama koje su posvećene primerima regularnog paralelizma u književnim tekstovima (ovde spada, recimo, pojava parnih konstrukcija u staroindijskoj poeziji[10], u kineskom[11] i biblijskom stihu[12]) najviše su se približili lingvističkoj problematici paralelizma radovi Steinitza[13] i Austerlitza[14] o ugrofinskom folkloru, a takođe

[8] E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris 1958.
[9] G. M. Hopkins, *Journals and Papers*, London 1959, str. 84—85; str. 105—109, str. 267.
[10] J. Gonda, *Stylistic Repetition in Veda*, Amsterdam 1959.
[11] Tschang Tscheng-ming, *Le parallélisme dans le vers du Chen King*, Paris 1937.
[12] L. Newman, W. Popper, *Studies in Biblical Parallelism*. University of California, 1918, 1923.
[13] W. Steinitz, *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung* Helsinki 1934.
[14] R. Austerlitz, *Ob — Ugric Metrics. The Metrical Structure of Ostyak and Vogul Folkpoetry*, Helsinki 1958.

i najnoviji rad Poppe o paralelizmu u mongolskoj narodnoj poeziji[15], koji je tesno povezan sa Steinitzovim gledištem. Knjiga ovog poslednjeg, puna novih zapažanja i zaključaka, postavila je istraživačima niz novih principijelnih pitanja. Podvrgavajući analizi one folklorne sisteme koji, sa većom ili manjom doslednošću, iskorišćavaju paralelizam kao osnovno sredstvo vezivanja stihova, mi saznajemo koje gramatičke klase i kategorije odgovaraju jedna drugoj u paralelnim stihovima, pa ih prema tome dati jezički kolektiv ocenjuje kao bliske ili ekvivalentne. Proučavanje granica pesničke slobode u ostvarivanju pojava paralelizma daje objektivne podatke o strukturalnim osobenostima datog jezika u onom smislu u kojem to daje analiza pravila približnog rimovanja (v. npr. Steinitzove primedbe o čestom suprotstavljanju alativa ilativu* i preterita prezentu u parnim karelskim stihovima i nasuprot tome o padežima i glagolskim kategorijama koje se ne mogu međusobno suprotstavljati). Uzajamni odnos sintaksičkih, morfoloških i leksičkih slaganja i neslaganja, različiti oblici semantičkih sličnosti i razlika, sinonimičnih i antonimičnih konstrukcija, najzad tipovi i funkcije »usamljenih stihova«, — sve ove pojave zahtevaju sistematsko ispitivanje.

Mnogostruki su i semantičko obrazloženje paralelizma i njegova uloga u kompoziciji umetničke celine. Evo najjednostavnijeg primera: u beskrajnim pesmama Lopara sa poluostrva Kole kojima oni prekraćuju putovanje i ribolov, dva lica vrše jednake radnje i služe kao stožer za automatsko, lišeno sadržaja nizanje ovakvih samostalnih parnih formula:

Ja sam Katarina Vasiljevna, ti si Katarina Semjonovna;
Ja imam kesu s novcem, ti imaš kesu s novcem;
Na meni je kapa ukrašena, na tebi je kapa ukrašena itd.[16]

U ruskoj povesti i pesmi o Fomi i Jerjomi oba nesrećna brata služe kao humoristički motiv za niz parnih fraza koje

[15] N. Poppe, *Der Parallelismus in der epischen Dichtung der Mongolen*, Ural-Altaische Jahrbucher 1958, 30, str. 195—228.

* Padeži prostornih odnosa (značenje »u pravcu« / značenje »unutar«) koji su svojstveni jezicima ugro-finske grupe (primedba redaktora).

[16] N. Čaruzni, *Russkie lopari*, Moskva 1890, str. 393.

parodiraju paralelizam tipičan za rusku narodnu poeziju, razotkrivajući njegove pleonazme i dajući na izgled različitu, a u stvari tautološku karakteristiku dvojice zlosrećnih junaka poređenjem sinonimičnih izraza ili paralelnim upućivanjem na vrlo bliske i slične pojave (v. pregled varijanata kod Aristova)[17]:

Ерему в шею, а Фому в толчки!
Ерема ушел. а Фома убежал,
Ерема в овин, а Фома под овин,
Ерему сыскали, а Фому нашли,
Ерему били, а Фоме не спустили,
*Ерема ушел в березник, а Фома в дубник.**

Suprotstavljanje postupaka ove dvojice lišeno je smisla. Eliptična fraza »Фома в дубник« ‚Foma u hrastovu šumu' odgovara punoj frazi »Ерема ушел в березник« ‚Jerjoma je otišao u brezovu šumu'; oba junaka su podjednako pobegla u šumu i ako je jedan od njih izabrao brezovu a drugi hrastovu, to je samo zato što su *Ерема* i *березник* — dva amfibraha, a *Фома* i *дубник* su jambovi. Predikati u rečenicama kao što su »Ерема не докинул, Фома через перекинул« ‚Jerjoma nije dobacio, a Foma je prebacio' u suštini su sinonimi jer se svode na zajednički imenilac — »nije pogodio«. Terminima sinonimičkog paralelizma nisu opisana samo braća već i sve što ih okružuje: »Одна уточка белешенька, а другая-то что снег« ‚jedna patka bela, a druga kao sneg'. Najzad, tamo gde je sinonimika slaba, dolaze paronimične rime »Сели они в *сани*, да поехали *сами*« ‚Sedoše u sanke i krenuše sami'.

U izvanrednoj severnoruskoj baladi »Vasilije i Sofija« (isp. niz varijanti kod Soboljevskog[18] i Astahove, a takođe i

[17] N. Aristov, *Povest' o Fome i Ereme:* Drevnjaja i novaja Rossija, 1876, 4, str. 359—368.

* Jerjomu izbaciše, a Fomu izguraše!
Jerjoma ode, a Foma pobeže,
Jerjoma u sušaru, a Foma pod sušaru,
Jerjomu otkriše, a Fomu nađoše.
Jerjoma ode u brezovu šumu, a Foma u hrastovu šumu.

Prevod stihova izvršen je svuda doslovno radi što potpunije vernosti originalnom tekstu (primedba prevodioca).

[18] A. Sobolevskij, *Velikorusskie narodnye pesni*, 1, SPb 1895, 82—88.

njen spisak ostalih zapisa[19]) binarni gramatički paralelizam postaje opruga dramske radnje. Crkvena scena u zapletu ove koncizne biljine suprotstavlja pomoću termina antitetičkog paralelizma molitvu svih vernika »Gospode Bože« rodoskrvnoj izreci junakinje — »Vasilije, brate moj!« Intervenciju majke-zločinca otkriva čitav niz distiha koji povezuju oba ljubavnika doslednom podudarnošću između svakog stiha o bratu i narednog stiha o sestri: majka je »za groš kupila vina crvenoga« (za Vasilija), »a za drugi ljute rakije« (za Sofiju). Povezivanje sudbina brata i sestre pojačano je ponovljenim hijazmom:

»Vasilije pij, a Sofiji ne daj,
Sofija pij, Vasiliju ne daj.«
Vasilije je pio i Sofiji davao,
I Sofija je pila i Vasiliju dala.

Po svojoj tesnoj formalnoj povezanosti parni stihovi se približavaju stereotipnim konstrukcijama loparskog pleonastičkog »словоплетения«.

Vasilije kaže da ga glava boli,
a Sofija veli: srce bolno tišti.
Oboje se u isti mah predstaviše,
oboje se odmah proslaviše.
Vasilija poneše ljudi na glavama,
Sofiju poneše na belim rukama.
Vasilija sahraniše s desne strane,
A Sofiju sahraniše s leve strane.

U pojedinim varijantama biljine ponavlja se unakrsna konstrukcija: dva su drveta izrasla na grobovima: *vrba* (ženskog roda) - na bratovljevom grobu, *čempres* (muškog roda) na sestrinom grobu; tema veze junaka i njihovih sudbina prelazi po bliskosti i sličnosti na oba drveta:

Na Vasilijevom grobu izrasla zlatna vrba.
Na Sofijinom grobu izraslo čempres drvo.
Njihovi su se vrhovi preplitali,
njihovo se lišće sastavljalo.

19 A. Astaxova, Byliny severa, 2, Moskva—Lenjingrad 1951, str. 708—711.

U drugim varijantama hijazma nema: muško drvo raste na bratovljevom grobu, a žensko na sestrinom. Ona ista majka što je »Sofiju pogubila i Vasilija pogubila«, —

Čempres drvo ona je posekla,
zlatnu vrbu ona iščupala.

Završna kombinacija parnih rečenica na ovaj način metaforički i metonimički ponavlja motiv pogibije ljubavnika. Pokušaji nauke za tačnim razgraničenjem metaforike i konkretnosti u poeziji[20] ovde bi ostali uzaludni. Inače je, uostalom, ograničen krug poetskih dela i škola za koje je takvo ograničenje ostvarljivo.

U dijalogu *O poreklu lepote* (1865), izvanredno dragocenom doprinosu teoriji poezije, Hopkins primećuje da pored sveg našeg poznavanja kanonskog paralelizma biblijskog uzora mi istovremeno ne govorimo o onoj važnoj ulozi koju igra paralelizam i u našem poetskom stvaralaštvu: »Kada ta uloga bude prvi put pokazana mislim da će svako biti zapanjen«.[21] Bez obzira na pojedinačne osmatračke izlete u oblast poetske gramatike,[22] funkcija »gramatičke figure« u poeziji svih naroda i svih vremena ostaje i dalje za nauku o literaturi neispitana oblast, mada je prve informacije o tome već dao Hopkins pre skoro celih sto godina. U antičkim srednjovekovnim pokušajima razlikovanja leksičkih tropa i gramatičkih figura ima, doduše, aluzija na pitanje poetske gramatike, ali su i ti bojažljivi počeci kasnije bili zaboravljeni. Međutim, do današnjeg dana u stihu vlada isti princip određenog i neujednačenog uobličavanja: ili se konstrukcija »majka kažnjava ćerku« stavlja kao *izokolona* (*parisosisa*) sa konstrukcijama kao »mačka lovi miša« ili »mašina pere veš« ili u formaciji *poliptotona* sa konstrukcijom »majka je kaznila ćerke«.

Prema formulaciji koju smo dali u našim nedavnim raspravama o poetici u svetlosti lingvistike,[23] poezija, kombinu-

20 Up. napr.: Ch. Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, London 1958.

21 O. c., str. 106.

22 V. npr. D. Darie, *Articulate Energy. An Inquiry into the Syntax of English Poetry*. London 1955; F. Berry, *Poet's Grammar*, London 1958; N. Pospelov *Sintaksičeskij stroj stixotvornyx proizvedenij Puškina*, Moskva 1960.

23 R. Jakobson, *Poetyka w swietle jezykoznawstwa*: Pamietnik Literacki 1960, 51, 2, str. 431-473; *Linguistics and Poetics*: Style in Language, ed. T. A. Sebeok, New York 1960, str. 350—377.

jući asociranje po sličnosti i po neposrednosti kontakta, nameće poštovanje principa ekvivalentnosti u konstruisanju poetskog teksta. Simetrično ponavljanje i suprotstavljanje gramatičkih značenja postaje ovde umetnički postupak.

U vezi sa ovim referatom podrobno smo analizirali nekoliko karakterističnih i izrazitih obrazaca poezije različitih epoha i naroda: čuveni husitski koral, koji je nastao početkom dvadesetih godina XV veka, pesme izvanrednih engleskih liričara Philipa Sidneya (XVI v.) i Andrew Marvella (XVII v.), dva klasična primera Puškinove lirike iz 1829. g., jedno od vrhunskih dostignuća slovenske poezije druge polovine XIX veka — *Przeszłość* (1865) Norwida, poslednju pesmu (iz 1875) velikog bugarskog pesnika Hrista Boteva, a od dela iz prvih decenija našeg veka — *Девушка пела в церковном хоре* (1906) Aleksandra Bloka i *Возьми на радость из моих ладоней* (1920) Osipa Mandeljštama.[24] Kada nepristrasni, pažljivi, podrobni i potpuni opis otkrije gramatičku strukturu pojedine pesme, slika selekcije, rasporeda i povezanosti različitih morfoloških klasa i sintaksičkih konstrukcija može prosto da iznenadi posmatrača neočekivanim, upadljivo simetričnim razmeštajem, proporcionalnim konstrukcijama, veštim nagomilavanjem ekvivalentnih oblika i naglašenim kontrastima. Takođe su karakteristična radikalna ograničenja u repertoaru korišćenih gramatičkih kategorija: isključivanjem jednih druge dobijaju u poetskoj izrazitosti. Efikasnost ovakvih postupaka ne podleže sumnji. Svaki pažljivi čitalac, kako bi rekao Sapir, instinktivno oseća umetnički efekat ovih gramatičkih postupaka »bez i najmanjeg pokušaja svesne analize«; često se i sam pesnik u ovom pogledu ponaša kao taj »pažljivi čitalac«. Isto tako iskusni slušalac ili interpretator narodne poezije, koja se zasniva na više ili manje konstantnom paralelizmu, oseća svako odstupanje od onoga što je ovde norma, mada nije u stanju da analizira u čemu je odstupanje. Srpski guslari, recimo, i njihova sredina zapažaju i često osuđuju svako odstupanje od silabičke sheme epskih pesama i od stalnog mesta tzv. cezure, iako nisu u stanju da odrede u čemu je greška.

[24] V. monografiju *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, The Hague 1961.

Kontrasti u gramatičkom sastavu teksta daju odgovarajući reljef podeli pesme na strofe (na primer u pomenutom koralu »*Ktož jsú boži bojownici*«) ili pak oni sami uslovljavaju rastavljanje teksta na kompozicione delove. Marwellova poslanica »*To His Coy Mistress*« sastoji se, recimo, od tri gramatički različita dela koji se sa svoje strane dele na tri karakteristične jedinice i svaka od tih sastavnih jedinica — uvod, osnova i završetak — zadržava kroz celu pesmu svoje specifične gramatičke crte.

Među gramatičkim kategorijama iskorišćenim u poeziji za povezivanje po sličnosti ili kontrastu nalaze se svi tipovi promenljivih i nepromenljivih vrsta reči, zatim broj, rod, padež, vremena, vidovi, načini, glagolski rodovi, klase apstraktnih i konkretnih reči, negacije, finitni i infinitni glagolski oblici, određene i neodređene zamenice i članovi i, najzad, različite sintaksičke jedinice i konstrukcije.

II. POEZIJA BEZ SLIKA

Po rečima samog Veresajeva, njemu se ponekad činilo da je »slika — samo surogat prave poezije«.[25] Takozvana »neslikovna poezija« ili »poezija misli« široko primenjuje »gramatičku figuru« umesto obilja tropa. I borbeni husitski koral, i Puškinova pesma *Ja sam vas voleo*... očigledni su primeri monopola gramatičkih postupaka, dok kao primer primene i jednog i drugog prosedea može da posluži gore pomenuta Marvellova pesma ili zasićene tropima Puškinove stance *Šta je za tebe moje ime*, koje u ovom smislu predstavljaju kontrast pesmi *Ja sam vas voleo* — iako su obe poslanice bile napisane iste godine i, očigledno, obe posvećene Karolini Sobanjskoj.[26] Često je metaforički plan pesme suprotstavljen njenom faktičkom planu putem jasnog kontrasta između gramatičkog sastava koji je na tim datim nivoima ispoljen. Upravo je na takvom kontrastu građena Norwidova pesma *Przeszłość*.

[25] V. Veresaev, *Zapisi dlja sebja* — Novyj mir 1960, 1.

[26] T. Cjavlovskaja, *Dnevnik A. A. Oleninoj:* Puškin — Issledovanija i materialy, II, Lenjingrad 1958, str. 289—292.

Pesma *Ja sam vas voleo*... često je navođena u nauci o literaturi kao izraziti primer neslikovne poezije. I stvarno, u njenoj leksici nema ni jednog živog tropa i mrtva metafora koja je ušla u upotrebu (»ljubav se ugasila«) ne uzima se, razume se, u obzir. Zato je ova pesma od osam stihova zasićena gramatičkim figurama ali baš toj suštinskoj crti njene fakture nije bila posvećena potrebna pažnja.

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
*Как дай вам Бог любимой быть другим.**

Pesma iznenađuje već samim izborom gramatičkih oblika. Ona sadrži 47 reči od kojih su samo 29 flektivne, a od njih su 14, tj. skoro polovina, zamenice, 10 glagoli i samo 5 imenice apstraktnog, iracionalnog karaktera. U celoj pesmi nema ni jednog prideva dok se broj priloga penje na 10. Zamenice su očigledno suprotstavljene ostalim promenljivim vrstama reči kao skroz gramatičke, čisto relacione reči koje su lišene pravog leksičkog, materijalnog značenja. Sva tri lica o kojima se radi označena su u pesmi isključivo zamenicama: *ja* u nezavisnom padežu, a *vi* i *drugi* u zavisnim. Pesma se sastoji iz dve strofe čiji se stihovi unakrsno rimuju. Zamenica prvog lica, koja uvek stoji u prvom slogu stiha, susreće se svega četiri puta — po jednom u svakom distihu: u prvom i četvrtom stihu prve stance, u početnom i trećem druge. *Ja* ovde istupa samo u nominativu, samo u ulozi subjekta i uz to samo u vezi sa oblikom akuzativa *vas*. Zamenica *vi*, koja se pojavljuje samo u akuzativu i dativu (tj. u takozvanim direktivnim padežima), figurira u

* Ja sam vas voleo. Ljubav se još možda
U srcu mome nije sasvim ugasila;
No neka vas ona više ne uznemirava,
Ja ne želim ničim da vas ožalostim.
Voleo sam vas bez reči i nade,
Čas strahom, čas ljubomorom mučen;
Voleo sam vas tako iskreno i nežno,
Nek vam da Bog da vas drugi tako voli.

celom tekstu šest puta, po jednom u svakom stihu osim u drugom stihu obeju stanci, i to svaki put u spoju sa nekom drugom zamenicom. Oblik *vas*, pravi objekat, uvek se nalazi u zavisnosti (neposrednoj ili posrednoj) od zameničkog subjekta. U četiri primera javlja se *ja* kao subjekat, u jednom anaforsko *ona* (tj. ljubav ispoljena od strane prvog lica), dok je dativ *vam*, koji dolazi u poslednjem, sintaksički zavisnom stihu, povezan sa novim zameničkim oblikom — u ruskom originalu sa instrumentalnom formom *drugim*. Ovaj periferni padež,[27] tj. instrumental vršioca radnje, kombinovan sa tako isto perifernim dativom, uvodi na kraju završnog stiha trećeg učesnika lirske drame koji se suprotstavlja nominativu *ja* s početka uvodnog stiha.

Šest puta se obraća junakinji autor ove poslanice od 8 stihova i tri puta se ponavlja čvorna formula *Я вас любил* kojom počinje prva stanca, a zatim prvi i drugi distih završne stance unoseći u dvostrofni monolog tradicionalnu trojnu podelu 4+2+2. Trodelna konstrukcija svaki put se razvija drugačije. Prva stanca razvija temu p r e d i k a t a: etimološka figura stavlja umesto glagola *любил* apstraktnu imenicu *любовь* dajući joj privid nezavisnog, samostalnog postojanja. Uprkos orijentaciji na prošlo vreme, u razvoju lirske teme ove poslanice ništa nije dato kao završeno. Ovde Puškin, nenadmašni majstor dramskih kolizija između glagolskih vidova, izbegava indikativne oblike svršenog vida i jedini izuzetak [1]*любовь еще, быть может,* [2]*В душе моей угасла не совсем* — samo potvrđuje pravilo jer okolne nesamostalne reči — *еще, быть может . . . не совсем* — anuliraju fiktivnu temu kraja. Ništa nije svršeno, ali stavljanju pod sumnju svršenog vida sa druge strane odgovara, odmah iza suprotnog *но*, negacija sadašnjeg vremena i samog po sebi [4](*я не хочу*) i u sastavu opisanog imperativa [3](*Но пусть она вас больше не тревожит*). Uopšte u pesmi nema potvrdnih obrta sa finitnim oblicima sadašnjeg vremena.

Početak druge stance, posle ponavljanja čvorne formule, razvija temu s u b j e k t a. I prilozi uz glagole i

[27] A. A. Šaxmatov, *Sintaksis russkogo jazyka*, Lenjingrad 1941, str. 445; R. Jakobson, *Morfologičeskie nabljudenija nad slavjanskim sklonentem:* American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists, The Hague 1958, str. 131.

instrumentalni oblici uz sporedni predikat koji se odnosi na taj isti podmet *ja* proširuju i na prošlost one, očigledne ili skrivene latentne odrične term ne koji su u prvoj stanci bojili sadašnjost tonovima pasivnog samoodricanja.

Najzad, posle trećeg ponavljanja početne formule, završni stih je posvećen njenom o b j e k t u. [7]*Я вас любил*... [8]*Как дай вам Боī любимой бытъ друīим* (sa zameničkim poliptotonom: *vas — vam*). Ovde prvi put odzvanja istinski kontrast između dva momenta dramskog razvoja: oba stiha koja se rimuju slična su i sintaksički — svaki sadrži spoj pasiva sa instrumentalom — [6]*ревностью томим* — [8]*любимой бытъ другим*, ali autorovo priznavanje postojanja *nekog drugog* protivureči ranijoj setnoj ljubomori, a nepostojanje člana u ruskom jeziku dopušta da se ne odgovori na pitanje da li se ova ljubomora u prošlosti i sadašnji blagoslov odnose na razne »druge« ili na jednog te istog suparnika. Dve imperativne konstrukcije u stancama —[3] *Но пусть она вас больше не тревожит* i [8]*Как дай вам Бог любимой быт другим* — kao da dopunjuju jedna drugu. Uostalom, poslanica svesno ostavlja otvoren put za dve raznovrsne interpretacije poslednjeg stiha. On se može shvatiti kao preklinjanje kojim se poslanica završava, ali sa druge strane petrificirana izreka »*дай вам Бог*«, koja je, bez obzira na imperativ, kapriciozno pomerena u sporednu rečenicu[28] može da se interpretira kao svoje vrste »nerealni način«. Taj bi »nerealni način« označavao da će, bez neke više sile, voljena žena o kojoj je reč teško imati prilike da doživi sličnu ljubav. U ovom poslednjem slučaju završna rečenica stanca može se smatrati kao primer »implicitne negacije« prema Jespersenovom tumačenju i terminu[29] i ona ulazi u krug raznovrsnih p imera negacije u ovoj pesmi. Osim nekoliko odričnih konstrukcija, prošlo vreme glagola *любить* sačinjava celokupan repertoar finitnih oblika u datom delu.

Da rekapituliramo: od promenljivih reči ovde vladaju zamenice, dok je imenica malo i one sve pripadaju apstraktnoj sferi. Njima se bliže određuje — sa izuzetkom prizivanja

[28] A. Slonimskij, *Masterstvo Puškina*, Moskva 1959, str. 119.

[29] O. Jespersen, *The Philosophy of Grammar*, London—New York 1924; poglavlje XXIV.

Boga u blagoslovu — psihički svet prvog lica. Najčešća i zakonomerno raspoređena u tekstu je reč *vi*: samo ona dolazi u akuzativu i dativu i samo u tim padežima. Tesno povezana sa njom je druga reč po frekvenciji *ja*. Ona se upotrebljava isključivo u ulozi subjekta i isključivo na početku stiha. Jedan deo predikata koji se slažu sa ovim subjektom ima priloge, a sporedni, nelični glagolski oblici imaju uza se objekte u instrumentalu: [4]*печалить вас ничем;* [6]*То робостью, то ревностью томим;* [8]*любимой быть другим.* Prideva i uopšte atributivnih oblika u stancama nema. Nema skoro ni jedne predloške konstrukcije. Smisao svih ovih promena u sastavu, brojnosti, uzajamnoj vezi i razmeštaju različitih gramatičkih kategorija ruskog jezika toliko je očevidan da mu skoro nisu potrebni podrobni semantički komentari. Dovoljno je da se pročita prevod Juliana Tuwima — »*Kochałem panią — i miłości mojej/ Może się jeszcze resztki w duszy tlą*«[30]—da bi se očigledno ubedili da čak i tako virtuozni majstor stiha, čim je napustio gramatičku strukturu Puškinovih stanci, nije mogao da ne oslabi njegovu umetničku snagu.

III. GRAMATIKA I GEOMETRIJA

Prinudni karakter gramatičkih značenja primorava pesnika da o njima vodi računa: on ili teži simetriji pa ponavlja ove jednostavne, jasne sheme koje se zasnivaju na principu binarnosti ili se udaljava od tih shema u traženju »organskog haosa«. Ako već govorimo o tome da pesnik u ostvarenju rime primenjuje bilo gramatički bilo antigramatički princip, ali nikada agramatički, onda se ova konstatacija može proširiti i na opšti pristup p snika gramatici. Ovde se zapaža duboka analogija između uloge gramatike u poeziji i uloge geometrije u slikarstvu. Slikarska se kompozicija može zasnivati na očiglednom ili skrivenom geometrijskom poretku ili na izražavanju otpora geometričnosti. Ako se u principima geometrije (pre topološke nego metričke) krije »divna neophodnost« za slikarstvo i druge likovne umetnosti, kako ubedljivo tvrde znalci umetnosti, onda lingvisti mogu

[30] J. Tuwim, *Z rosyjskiego*, I, Warszawa 1954, str. 198.

ukazati na postojanje slične »obaveznosti« u gramatičkim značenjima pri ostvarivanju verbalne aktivnosti.

Poređenje ovih dveju oblasti izvojevalo je svoje mesto u pokušaju sinteze koju je napisao 1951. g., kratko vreme pre svoje smrti, daroviti lingvist B. L. Whorf. Pošto je suprotstavio opšte apstraktne »sheme strukture rečenice« individualnim rečenicama i rečničkom fondu, koji su za njega »unekoliko rudimentarni i nesamostalni deo« jezičke strukture, on je istakao ideju o »*geometriji* onih formalnih principa koji leže u osnovi svakog jezika.«[31] Slično poređenje ali u razrađenoj i kategoričnijoj formi dao je pre deset godina Staljin u svojim opaskama o apstraktnom karakteru gramatike: »Karakteristična crta gramatike sastoji se u tome što ona daje pravila o promeni reči, imajući u vidu ne konkretne reči, već uopšte reči bez neke konkretnosti: ona daje pravila za sklapanje rečenica imajući u vidu ne neke konkretne rečenice, recimo konkretan subjekat, konkretan predikat i sl. već uopšte sve rečenice, bez veze sa konkretnim oblikom ove ili one rečenice. Prema tome, apstrahujući ono pojedinačno i konkretno, kako u rečima tako i u rečenicama, gramatika uzima ono opšte što leži u osnovi promene reči i spojeva reči u rečenici i gradi od toga gramatička pravila, gramatičke zakone... U tom smislu gramatika podseća na geometriju koja daje svoje zakone apstrahujući konkretne predmete, posmatrajući predmete kao tela koja su lišena konkretnosti i određujući odnose među njima ne kao konkretne odnose nekih konkretnih predmeta već kao odnose tela uopšte, lišene svake konkretnosti.«[32] — Proces apstrahovanja u čovekovom mišljenju koji leži, sa tačke gledišta oba citirana autora, u osnovi i geometrije i gramatike, stavlja jednostavne geometrijske i gramatičke figure iznad živopisnog sveta pojedinačnih predmeta i iznad konkretnog leksičkog »inventara« umetnosti reči.

Suštinska uloga koju u gramatičkoj fakturi poezije igraju razne vrste zamenica uslovljena je upravo njihovom izrazito gramatičkom, relacionom prirodom po kojoj se zamenice i razlikuju od svih drugih autonomnih reči. Od-

[31] B. L. Whorf, *Language, Thought and Reality*, New York 1956, str. 257.
[32] J. Stalin, *Marksizm i voprosy jazykoznanija*, Moskva 1950.

nos zamenica prema nezameničkim rečima često je poređen sa odnosom geometrijskih tela prema fizičkim.[33]

Uporedo sa prosedeima koji su opšteg karaktera, u gramatičkoj fakturi poezije pojavljuju se diferencijalne crte tipične za književnost datog naroda ili za ograničeni period, za određeni književni pravac, za pojedinačnog pesnika ili, najzad, za konkretno delo. Tako, na primer, istančana gramatička kompozicija agitacionog borbenog korala husitske revolucije, kome je tuđa dekorativna ornamentalnost, lako se može interpretirati u opštim okvirima gotske epohe. Označimo svaku strofu odgovarajućom rimskom cifrom, a svaki član strofe natpisanom arapskom cifrom. Gramatičku strukturu pesme od tri

 tročlane strofe ($I^1+I^2+I^3+II^1+II^2+II^3+III^1+III^2+III^3$) karakteriše složeni sistem simetričnih podudarnosti koje se mogu uslovno označiti kao tri reda vertikalnih podudarnosti ($I^1 — I^2 — I^3$ itd.) i tri reda horizontalnih podudarnosti ($I^1 — II^1 — III^1$ i sl.), dve dijagonale — silazna ($I^1 — II^2 — III^3$) i uzlazna (I^3 — — II ($I^3 — II^2 — III^1$), dalje dva silazna ($I^1 — II^2 — III^1$ i $I^2 — II^3 — III^2$ —) i dva uzlazna luka ($I^2 — II^1 — III^2$ i $I^3 — II^2 — III^3$). Iste ove karakteristične crte — geometrijsku proporcionalnost, stepenastu podelu, igru podudarnosti i kontrasta, — istraživači (najviše P. Kropaček) nalaze i u češkom slikarstvu husitske epohe.[34] I, najzad, svi kompozicioni principi koji su našli puni izraz u gramatičkoj organizaciji ovoga korala imaju duboke korene u istorijskom razvitku celokupne gotske umetnosti i skolastičke misli (izvrsna poređenja ove umetnosti i odgovarajuće filozofije data su u radu Ervina Panovskog).[35]

Ovaj češki primer daje nam prava da pristupimo interesantnom problemu paralelizma između funkcija geometrije u likovnim umetnostima i gramatike u pesničkom stvaralaštvu. Zajedno sa fenomenološkim pitanjem unutrašnje srodnosti između oba faktora, ovde se postavlja zadatak konkretnih istorijskih istraživanja konvergentnog razvoja i uzajamnog uticaja umetnosti reči i likovne umetnosti. Sem toga, analiza poetske gramatike baca novu svetlost na

[33] V. V. Vinogradov, *Russkij jazyk*, Lenjingrad 1947, str. 323, A. Zareckij' *O mestoimenii:* Russkij jazyk v škole 1940, 6, str. 17.
[34] P. Kropaček, *Malirství doby husitské*, Praha 1946.
[35] E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, New York 1957.

problematiku umetničkih škola i tradicija. Naime, istraživač mora da se upita: kako se u poetskom delu primenjuje tradicionalni inventar umetničkih sredstava radi postizanja novih ciljeva i kako se ta sredstva ponovo ocenjuju u svetlosti izmenjenih zadataka? Kako je iz bogatog fonda gotskih umetničkih formi ratni koral husitske revolucije nasledio obe varijante gramatičkog paralelizma — po Hopkinsovim terminima, »poređenje po sličnosti« i »poređenje po kontrastu«[36]; kako je vešto kombinovanje oba gramatička postupka dalo pesniku mogućnost da smelo ostvari harmonijski povezan, ubedljiv prelaz od uvodne duhovne pesme kroz borbenu argumentaciju druge, didaktičke strofe do vojničkih naredbi i bojnih povika u završnom delu korala?

IV. GRAMATIČKA SPECIFIČNOST

Sa gramatičke tačke gledišta može i treba da se postavi nasušno pitanje nauke o književnosti, pitanje o individualnosti s jedne strane i poređenju dostupnoj svojstvenosti poema, pesnika i pesničkih škola, s druge strane. I pored istovetnosti gramatičke strukture Puškinove poezije, svaka njegova pesma je neponovljiva u umetničkom izboru i korišćenju gramatičkog materijala. Recimo, stance *Что в имени тебе моем*, koje su bliske po vremenu i drugim okolnostima pesmi *Я вас любил*, pokazuju ipak dosta specifičnih crta. Pokušajmo da na nekoliko primera pokažemo u čemu se ispoljava taj »individualni izraz« suprotstavljajući pri tom Puškinove stance (zapisane s posvetom poznanici u album) koje su nerazdvojno povezane sa poetskim traženjima domaćeg i zapadnog romantizma, tuđem i dalekom gotskom kanonu koji se ogleda u koralu ratnih drugova Jana Žiške.

Что в имени тебе моем?
Оно умрет, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальный,
Как звук ночной в лесу глухом.

[36] O. c., str. 106.

Оно на памятном листке
Оставит мертвый след, подобный
Узору надписи надгробной
На непонятном языке.

Что в нем? забытое давно
В волненьях новых и мятежных,
Твоей душе не даст оно
Воспоминаний чистых, нежных.

Но в день печали, в тишине,
Произнеси его тоскуя,
Скажи: есть память обо мне,
*Есть в мире сердце, где живу я.**

Ovde, za razliku od pesme *Я вас любил*, zamenice, kojih ima 12, ustupaju u broju kako imenicama (20), tako i pridevima (13), ali ipak i dalje igraju kapitalnu ulogu. One čine tri od četiri samostalne reči prvog stiha: *Что в имени тебе моем?* U jeziku autora svi subjekti glavnih rečenica su čisto gramatički pošto u njima figuriraju zamenice: [1]*Что*, [2]*Оно*, [5]*Оно*, [9]*Что*. Ipak umesto ličnih zamenica ovde preovlađuju upitni i anaforski oblici, dok se zamenica drugog lica, kako lična tako i prisvojna, u prvoj i trećoj stanci poslanice javlja isključivo u funkciji dativa označavajući ne neposrednu temu poslanice, već objekat kojem se ta tema namenjuje ([1]*Тебе*, [11]*Твоей душе*). Tek u poslednjoj stanci kategorija drugog lica dolazi do izraza u glagolima, upravo u dva parna oblika imperativa: [14]*Произнеси*, [15]*Скажи*.

* Šta je za tebe moje ime?
Ono će umreti kao tužni šum
Talasa što zapljusne obalu daleku,
Kao noćni zvuk u gustoj šumi.

Ono će na listu spomenara
Ostaviti mrtvi trag kao
Reči sa nadgrobne ploče
Na nekom nepoznatom jeziku.

Šta je ono? Odavno zaboravljeno
U nemirima novim i burnim,
U tvojoj duši neće probuditi
Uspomene ciste, nežne.

Ali kad jednom budeš tužna, u tišini
Izreci ga setno,
Reci: mene se seća neko,
Postoji srce u kome živim ja.

Obe pesme i počinju i završavaju se zamenicama; ali nasuprot pesmi *Я вас любил*, lice koje upućuje poslanicu nije označeno ni ličnom zamenicom, ni glagolom u prvom licu već samo prisvojnom zamenicom. Ta se prisvojna zamenica odnosi jedino na autora, ali i to zato da bi se stavio pod sumnju svaki smisao autorovog imena za onoga kome su upućeni stihovi: [1]*Что в имени тебе моем?* Istina, zamenica prvog lica se pojavljuje u jednom stihu pre kraja stanci, i to prvo u zavisnom obliku — [15]*есть память обо мне*, da se njome prvi put razotkrije tek na kraju, u poslednjem, hiperkatalektičkom slogu završnog stiha neočekivani subjekat u prvom licu sa odgovarajućim glagolskim predikatom koji se suprotstavlja prethodnim neživim i neodređenim subjektima (*что* i *оно*): [16]*Есть в мире сердце где живу я*. Pesma *Я вас любил*, međutim, upravo suprotno ovome, počinje zamenicom *Ja*. Ali i ovo potvrđivanje samog sebe, koje dolazi na kraju, nikako ne treba neposredno pripisati autoru. Njega je autor dao kroz sugestiju onoj kojoj je pesma upućena, završno *ja* je, u stvari, nametnuto junakinji poslanice, dok je autor do kraja dat u bezličnim obrtima, bilo metonimijskim ([1]*в имени*) ili sinegdohijskim ([16]*есть в мире сердце*), u ponovljenim anaforskim upućivanjima na stvorenu metonimiju ([11]*оно*), ili u sekundarnim metonimijskim odrazima (ne samo ime već njegov [6]*мертвый след* [5]*на памятном листке*) ili pak, najzad, u metaforičnim replikama na metonimijske slike koje su razvijene u složena poređenja ([2]*как*... [4]*как*... [6]*подобный*...). Ova se poslanica svojim obiljem tropa suštinski razlikuje, to ponovo podvlačim, od pesme *Я вас любил*. Ako tamo gramatičke figure nose na sebi sav teret, ovde su umetničke uloge gramatički podeljene između poetske gramatike i leksike.

Princip proporcionalne podele koji je sa takvom doslednošću sproveden u husitskom koralu i ovde je očigledan, ali u daleko složenijem i kapricioznijem obliku. Tekst ima dve strofe od po 8 stihova od kojih svaka počinje pitanjem koje, s jedne strane, dolazi kao reagovanje na poziv da upiše svoje ime u spomenar ([1]*Что в имени тебе моем?* — [9]*Что в нем?*), a, s druge — donosi odgovor na sopstveno

pitanje. U trećoj i četvrtoj strofi prelazi se od obgrljene rime prvih dveju strofa na unakrsne rime, što izaziva neobičan sudar dva različito rimovana muška stiha. (...[8]*язы-ке* i ... [9]*давно*). Sa metaforičnog plana koji se javlja u prve dve strofe poslednje dve prenose razvitak lirske teme u ravan bukvalnih direktnih značenja. Shodno tome odrična konstrukcija — [11]*не даст оно* [12]*Воспоминаний* — smenjuje potvrdne konstrukcije metaforičnog niza. Interesantno je da početnoj strofi, koja poredi pesnikovo ime sa umirućim »*шумом волн*«, odgovara u trećoj strofi srodna ali i banalna metafora »*волнений новых и мятежных*«, po kojoj izgleda da su sudbinom određena da unište ime lišeno svoga smisla.

Ali u isto vreme cela je ova pesma podvrgnuta podeli druge vrste, koja je sa svoje strane takođe dihotomijska: poslednja je strofa celom svojom gramatičkom strukturom izrazito suprotstavljena prvim trima. Turobnim po značenju, nemodalnim glagolima svršenog vida kojima se ukazuje na »neprošlost« (tj. na budućnost) u prve tri strofe — [2]*умрет*, [6]*Оставит мертвый след*, [11]*не даст ... воспоминаний* — poslednja strofa suprotstavlja dva imperativna oblika tipa *verba dicendi*, to jest »govorenja« ([14]*Произнеси*, [15]*Скажи*). Ta dva oblika zahtevaju upravni govor, a taj govor anulira sve gubitke koji su imali privid stvarnosti time što najzad potvrđuju neprekidnost životnog toka suprotstavljajući zanetoj autorovoj tiradi prvi u pesmi glagolski oblik nesvršenog vida. Saglasno tome menja se i sva leksika pesme: na ranije termine *умрет. мертвый, надгробный*, junakinja je pozvana da odgovori: *Есть в мире сердце, где живу я* sa aluzijom na tradicionalnu paronomasiju *неумирающего мира*. Četvrta strofa protivureči prvim trima: za tebe je moje ime mrtvo, ali neka ti bude znak mog stalnog nepromenjenog sećanja na tebe. Prema kasnijoj formulaciji: »*И шлешь ответ; Тебе же нет отзыва* ... «,Ti odgovor šalješ, odziva nema . . .'

O tom istom imenu prva strofa je nagovestila — [2]*оно умрет, как шум печальный* ... [4]*Как звук ночной*, i upravo na te se slike vraća poslednja strofa. Ne noću kada zvuci nestaju *в лесу глухом*, prema metafori koju je Puškin vaskrsao, već [13]*в день печали*, i ne uz *шум волн*,

već [13]*в тишине* treba da odjekne zaboravljeno ime. Simbolična je ne samo zamena noći danom i buke tišinom, već je simbolična i promena gramatičkog postupka u poslednjoj stanci. Nije slučajno što umesto prideva prve strofe — *печальный* i *ночной* u poslednjoj funkcionišu imenice [13]*в день печали, в тишине*. Uopšte, nasuprot obilju atributivnih prideva i participa koje je karakteristično za prve tri stance (po pet u svakoj), u četvrtoj ovih oblika uopšte nema, isto kao što ih nema ni u pesmi *Я вас любил*, gde se, s druge strane, pojavljuje veći broj priloga, koji se opet, skoro uopšte ne javljaju u ovoj pesmi. Završna strofa raskida sa kitnjastim stilom prve tri stance, koji je inače potpuno tuđ pesmi *Я вас любил*.

Dakle antiteza poslanice, poslednja stanca, koja počinje suprotnim *но*, jedinim priređenim veznikom u celoj pesmi, izrazito se izdvaja svojom gramatičkom strukturom — ponovljenim imperativom, koji se suprotstavlja jednoličnoj nemodalnosti u prve tri strofe, a glagolski prilog čini kontrast ranijim glagolskim pridevima upotrebljenim uz imenice. Za razliku od ranijeg teksta, ova strofa unosi: tuđi govor, dvostruko predikativno *есть*, prvo lice subjekta i predikata, potpunu sporednu rečenicu i, najzad, nesvršeni vid glagola posle celog niza perfektivnih oblika.

Bez obzira na količinsku nesrazmeru prvog, nemodalnog, i drugog, imperativnog dela (dvanaest prvih stihova prema poslednja četiri) oba dela podjednako obrazuju tri dalje uže podele na parataksičke parove nezavisnih sintaksičkih grupa. Prvi deo od tri stance obuhvata dve sintaksički paralelne konstrukcije s pitanjem i odgovorom koje se opet odlikuju neravnomernom dužinom (osam prvih stihova prema četiri stiha treće stance). Prema ovome, drugi deo pesme, njegova poslednja stanca, sadrži dve paralelne rečenice koje su tematski vrlo bliske. Konstrukcije pitanja i odgovora u prvom delu sastoje se podjednako od upitne rečenice i odgovora sa istim anaforskim subjektom. Ovoj sekundarnoj podeli prvog dela odgovara u sledećem delu binarni karakter druge imperativne rečenice koja u sebi sadrži upravni govor i razlaže se na taj način na uvodnu repliku (*скажи:*) i sam citat (*есть . . .*). Najzad, prvi odgovor se rastavlja na dve paralelne rečenice metafo-

ričkog tipa i veoma bliske tematike, obe s opkoračenjem usred stance (I *Оно умрет, как шум печальный | волны*..., II »*Оно... оставит мертвый след, подобный | Узору*...«). Takva je poslednja od tri koncentrične forme paratakse u prvom delu pesme, čemu u drugom delu odgovara podela citiranog govora na paralelne, tematski slične rečenice (*Есть память...; Есть... сердце*).

Ako poslednja stanca sadrži isto toliko nezavisnih parataksičkih parova koliko sve tri prethodne strofe zajedno uzete, raspored zavisnih konstrukcija pokazuje upravo obrnutu sliku: od šest zavisnih grupa (tri zavisne rečenice i tri »atributivno-predikativne odredbe«, kako ih naziva Šaxmatov § 393) tri grupe pripadaju prvoj stanci koja je najviše zasićena metaforikom (..., *как*..., | ..., *плеснувшей*... | ..., *как*...), dok na tri ostale strofe regularno dolazi po jedan primer hipotakse (II..., *подобный*... III *забытое*... IV ..., *где*...).

Kao rezultat svih ovih razgraničenja najjasnije dolazi do izražaja mnogostrani kontrast između prve i poslednje stance, tj. između zapleta i raspleta lirske teme, i pored zajedničkih crta među njima. Kako kontrast, tako i zajedničke crte nalaze izraza i u zvučnoj fakturi. Među naglašenim samoglasnicima pod iktusom tamni (labijalizovani) preovlađuju u prvoj stanci, dok njihov broj dosledno opada u daljim stancama dostižući minimum u četvrtoj stanci (I:8; II:5; III:4; IV:3). Međutim, maksimalni broj akcentovanih difuznih (uskih) suglasnika (*u* i *i*) dolazi u obe krajnje stance — prvi (6) i četvrti (5) — i time ih suprotstavlja obema unutrašnjim stancama (II:0 III:2).

Da pratimo ukratko tok teme od zapleta do raspleta (koji se jasno manifestuje u tretiranju gramatičkih kategorija, naročito padeža). Kako nas obaveštavaju prve stance, pesniku je bilo ponuđeno da upiše svoje ime u spomenar. Unutrašnji dijalog u kome se smenjuju pitanja i odgovori ima vid replike na predlog o kojem se radi.

Ime će propasti bez ikakvog traga, umreće, shodno neprelaznoj konstrukciji prve stance gde samo u metaforičnoj slici, *волны, плеснувшей в берег дальный* akuzativ sa predlogom aludira na traženje objekta. Druga stanca, koja je zamenila ime njegovim pismenim odrazom, uvodi

prelazni oblik *Оставит* ... *след*, ali nas epitet *мертвый* uz pravi objekat vraća na temu besciljnosti koja se obrađuje u prvoj stanci. Dativom poređenja otkriva se metafizički plan druge stance (*подобный Узору*) i kao da se priprema pojava dativa u njegovoj osnovnoj ulozi: treća stanca donosi imenicu u dativu namene (*Твоей душе*), ali opet kontekst, ovog puta negacija *не дает*, poništava namenu. Melodičnost poslednje stance povezuje se sa difuznim samoglasnicima prve stance, a tematika četvrte stance vraća se od pisanog odraza ka ozvučenom imenu prve stance. Utišanim zvukom imena počela je priča, njegovim zvukom ona se *в тишине* i završava. U zvučnoj skladnosti pesme odjekuju prigušeni, difuzni samoglasnici obe krajnje stance. A ipak rasplet suštinski menja ulogu imena. Na neizrečeni, ali u kontekstu prisutni poziv da u spomenar upiše svoje ime, pesnik odgovara vlasnici spomenara pozivom: *Произнеси его тоскуя.* Umesto nominativa *оно*, koji upućuje na ime u svakoj od prve tri stance (I², II¹, III³), dolazi akuzativ te iste anaforske zamenice (IV²) uz drugo lice imperativa upućenog junakinji koja se na taj način, od pasivnog adresata *тебе*, po autorovoj volji, preobraća u lice koje dela ili, bolje rečeno, u lice koje se poziva da dela.

Sledeći tri puta ponovljeno *оно* iz prve tri stance i zvučnu varijaciju oko ove zamenice u četvrtoj stanci — četiri puta ponovljeni spoj *н* sa *о* sa sledećim ili prethodnim *в*, četvrta stanca, pošto je napustila ovaj subjekat, igrom reči uspostavlja isti spoj:

Что в нем? Забытое давно
В волненьях новых и мятежных
Твоей душе не даст оно
Воспоминаний чистых, нежных.
Но в день печали, в тишине...

Ime koje je u prve tri stance dato potpuno izdvojeno od ravnodušne okoline izgovara junakinja rečima koje, istina, samo amblemski, ali ipak prvi put upućuju na nosioca imena: *Есть в мире сердце* ... Interesantno je da to autorovo »ja« nije pomenuto u pesmi i kad se u posled-

njim stihovima završne stance najzad pribegava zamenici prvog lica, ona je deo upravnog govora, koji su junakinji nametnuli autorovi imperativi, s tim da se ne označi autor, već ona, junakinja. Iščezavanju uspomena na mene—autora, ovde se suprotstavlja, u antonimičnom okviru, nepokolebljivo sećanje na mene — zaboravnu vlasnicu »spomen listića«.

Njeno samopotvrđivanje putem obraćanja autorovom imenu, koje joj je upravo autor i odredio, pripremljeno je onom istom igrom na kolebanjima i pomeranjima padežnih značenja koju je cela ova pesma tako intenzivno iskoristila. Na mnogobrojne padežne konstrukcije ove pesme treba primeniti Benthamove znalačke primedbe[37] o tesnom kontaktu i uzajamnom prožimanju dveju jezičkih sfera — materijalne i apstraktne — što se ispoljava, na primer, u kolebanjima takvih predloga kao što je »*в*« (u), između stvarnog, materijalnog, lokalnog značenja s jedne strane i nematerijalnog, apstraktnog s druge strane. Postojeće kontraste između ove dve funkcije mesnog padeža sa predlogom *в* i *на* Puškin je naročito istakao u svakoj od prve tri stance. U prvoj su gramatičkom rimom vezani stihovi *Что в имени тебе моем?* i *Как звук ночной в лесу глухом*. Jednom istom predlogu dato je apstraktno značenje u prvom stihu, a konkretno, tj. pravo mesno značenje u drugom. Predlog *на*, suprotstavljen svojim značenjem predlogu *в* u saglasnosti sa prelaskom od ozvučenog imena na njegovu pismenu formu, javlja se sa svoje strane u dva paralelna, povezana gramatičkom rimom stiha druge stance — prvi put za određivanje lokalnog značenja (*на памятном листке*), drugi put u apstraktnoj ulozi (*на непонятном языке*), pri čemu se semantičko suprotstavljanje dva stiha koja se rimuju zaoštrava u igri reči: *оно на памятном — на непонятном*. U trećoj stanci poređenje dva spoja sa predlogom *в* u opštoj shemi sledi prvu stancu, ali eliptično ponavljanje pitanja *Что в нем?* pruža mogućnost dvojake interpretacije — apstraktne (Šta ono za tebe znači?) i prave mesne (Šta ono u sebi sadrži?). U saglasnosti sa ovim pomeranjem četvrta stanca ide pre-

[37] O. c., str. 62.

ma stvarnom značenju ovog predloga (*В тишине; Есть в мире*). Na pitanje prvog stiha — *Что в имени тебе моем* — junakinji stanca se nudi da da odgovor koji joj je sugerirao autor i u kome se tri puta javlja predlog *в* (u) u svom osnovnom konkretnom značenju: *u* imenu koje je potpisano za nju, a koje je ona u svom odgovoru izgovorila pozivajući ga, sadrži se svedočanstvo da *u* svetu postoji čovek u čijem srcu ona nastavlja da živi. Prelaz od noćnog *оно умрет* na dnevno *живу я* praćen je postepenom smenom tamnih vokala svetlima.

Interesantno je da se i Puškinove stance i husitski koral završavaju dvostrukim imperativima koji drugom licu sugeriraju dvostruki odgovor, sintetički odgovor na upitno *Что* u početku Puškinove poslanice (*Произнеси ... Скажи: есть ... Есть ...*), i na odnosno-upitno *Ktož* kojim počinje češka pesma:

A s tiem vesele křikněte
řkúc: »Na ně, hr na ně!«,
braň svú rukama chutnajte,
*»Bóh pán náš!« křikněte!**

Ipak su u pozadini ove istovetnosti naročito očigledne razlike u osnovama poetske gramatike. Posebno se ističe Puškinovo spretno korišćenje kontrastivnih gramatičkih kategorija, na primer različitih padeža ili raznih kombinatornih značenja jednih te istih padeža, jednom rečju neprekidna smena rakursa koja ne rešava problem gramatičkog paralelizma već ga postavlja u novom, dinamičkom preseku.

* A s time veselo uskliknite:
»Na njih, hura, na njih!«
Oružje svoje čvrsto grabite,
»Bog je naš gospodar!« uskliknite!

ŠARL BODLER: MAČKE*

1. Les amoureux fervents et les savants austères
2. Aiment également, dans leur mûre saison,
3. Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
4. Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

5. Amis de la science et de la volupté,
6. Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
7. L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
8. S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

9. Ils prennent en songeant les nobles attitudes
10. Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
11. Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;

12. Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
13. Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
14. Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.[1]

Ako je verovati feljtonu »Le Chat Trott« od Šanflerija[2], gde je ovaj Bodlerov[3] sonet prvi put objavljen (*Le Corsaire*,

* »*Les chats*« *de Baudelaire*, napisano u saradnji sa Cl. Lévi-Straussom objavljeno u časopisu *L'Homme*, januar — februar 1962. — Preveo *Sreten Marić*

[1] 1. Strasno zaljubljeni i strogi učevnjaci
2. Vole podjednako, u svom zrelom dobu,
3. Mačke moćne i blage, ponos kuće
4. Koje su kao oni zimomorne i kao oni za dom vezane.

5. Prijatelji nauke i sladostrašća,
6. *One traže tišinu i užas tmina;*
7. Ereb bi ih uzeo za svoje posmrtne hate.
8. Kada bi one mogle da sužanjstvu priklone svoj ponos.

9. Sanjareći, one uzimaju plemenite stavove
10. Velikih sfingi poleglih u dubini samoća,
11. Koje izgledaju kao usnule snom bez kraja;

12. Njihove plodne slabine pune su magičnih iskri
13. A čestice zlata, kao fini pesak
14. Neodređeno osipaju zvezdama njihove mistične zene.

[2] Šanfleri (Jules Champfleury) (1821—1889) francuski romansijer i publicista, teoretičar realizma.

[3] Bodler (Charles Baudelaire) (1821—1867) slavni francuski pesnik, likovni i književni kritičar, autor *Cveća zla*, *Malih pesama u prozi*, itd.

broj od 14. novembra 1847), on je već bio napisan marta meseca 1840, i — protivno tvrđenjima nekih egzegeta — tekst iz *Korsera* i tekst iz *Cveća zla* podudaraju se od reči do reči.

U rasporedu slikova pesnik se drži sheme aBBa CddC eeFgFg (gde su stihovi sa muškim slikom simbolizovani velikim slovima a oni sa ženskim malim). Taj niz rima se deli na tri grupe stihova, dva katrena i jedne sestine sastavljene od dve tercine, koje ipak čine izvesno jedinstvo, budući da, kako je to pokazao Gramon[4], raspored slikova u sonetu podleže »istim pravilima kao i u svakoj drugoj strofi od šest stihova«.

U ovom Bodlerovom sonetu raspored rima proističe iz tri disimilatorna zakona: 1° dve parne rime ne mogu slediti jedna drugu; 2° ako dva stiha koja idu jedan za drugim pripadaju različitim rimama, jedna od njih mora biti ženska rima a druga muška[5]; 3° na kraju strofa koje slede jedna za drugom muški i ženski stihovi alterniraju [4]*sédentaires* — [8]*fierté* — [14]*mystiques.* Prema klasičnom kanonu, takozvani ženski stihovi se završavaju uvek muklim slogom a muški punim slogom, ali razlika između ove dve vrste slikova održava se i u tekućem izgovoru, koji ukida zastarelo muklo *e* završnog sloga, pošto iza poslednjeg punog sloga uvek sledi samoglasnik u ženskim slikovima soneta (*austères* — *sédentaires, ténèbres* — *funèbres, attitudes* — *solitudes, magiques* — *mystiques*), dok se svi muški slikovi završavaju samoglasnikom (*saison* — *maison, volupté* — *fierté, fin* — *fin*).

Uzak odnos između klasiranja slikova i izbora gramatičkih kategorija potcrtava značaj uloge koju u strukturi ovog soneta imaju gramatika i slik.

Svi se stihovi završavaju imeničkim rečima, bilo substantivima (8), bilo pridevima (6). Svi ti substantivi su ženskog roda. Završna imenica je u množini u svih osam stihova sa ženskom rimom, koji su svi duži bilo za jedan slog, prema klasičnoj normi, bilo za jedan postvokalni suglasnik prema današnjem izgovoru, dok se kraći stihovi,

[4] M. Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris, 1908, str. 86.

[5] U francuskom su ženske rime one čija se reč završava muklim *e*.

stihovi sa muškim slikom, završavaju u svih šest slučajeva sa imeničkom reči u jednini.

U oba katrena muški slikovi su napravljeni od imenica a ženski od prideva, izuzev ključne reči [6]*ténèbres* koja rimuje sa [7]*funèbres*. Kasnije ćemo se osvrnuti na opšti problem odnosa između ta dva stiha. Što se tiče tercina, svi stihovi prve tercine završavaju se imenicama, a svi stihovi druge pridevima. Tako slik koji vezuje obe tercine, jedini homonimni slik soneta ([11]*sans fin* — [13]*sable fin*) suprotstavlja imenici ženskog roda pridev u muškom rodu, i to je od svih muških slikova soneta jedini pridev u jedini primer muškog roda.

Sonet se sastoji od tri rečenice, koje su omeđene tačkama. Svaki katren čini takvu jednu rečenicu, dok treća obuhvata obe tercine. Prema broju nezavisnih rečenica i ličnih glagolskih oblika te tri rečenice stoje u aritmetičkoj progresiji: 1° samo jedan *verbum finitum* (*aiment*); 2° dva (*cherchent*, *eût pris*); 3° tri (*prennent*, *sont*, *étoilent*). S druge pak strane, te tri glavne rečenice imaju u svojim sporednim rečenicama samo po jedan *verbum finitum*: 1° *qui . . . sont*; 2° *s'ils pouvaient*; 3° *qui semblent*.

Trojna podela soneta povlači za sobom izvesnu antinomiju između strofičkih jedinica od dve rime i onih sa tri rime. Tome čini protivtežu dihotomija koja deli sonet na dva para strofa, to jest na dva katrena i na dve tercine. I ovaj dvojni princip poduprt je gramatičkom organizacijom teksta. On takođe nosi u sebi jednu antinomiju: između prvog dela sa četiri slika i drugog sa tri, kao i između prve dve strofe sa po četiri stiha i druge dve sa po tri. Kompozicija cele pesme zasniva se na napetosti između ta dva ustrojenja kao i između njihovih simetričnih i disimetričnih elemenata.

Postoji vrlo jasan sintaksički paralelizam između oba katrena s jedne strane i obe tercine sa druge. Prvi katren kao i prva tercina sadrže po dve rečenice, od kojih druga — odnosna, uvedena u oba slučaja zamenicom *koji* (*qui*) — ispunjava ceo poslednji stih strofe i vezuje se za jednu imenicu muškog roda jednine, koja ima funkciju dodatka u glavnoj rečenici ([3]*Les chats*, [10]*Des sphinx*).

Drugi katren kao i druga tercina imaju po dve priređene rečenice, od kojih druga, i sama složena, obuhvata dva poslednja stiha strofe (7—8 i 13—14) i sadrži jednu podređenu rečenicu vezanu za glavnu svezom. U katrenu ta rečenica je pogodbena, u tercini ona je uporedna.

Semantični aspekat gramatičkih podmeta naglašava taj paralelizam između katrena s jedne strane i tercina sa druge:

I Katreni	II Tercine
1. Prvi	1. Prva
2. Drugi	2. Druga

Podmeti prvog katrena i prve tercine označavaju isključivo živa bića, dok jedan od dva podmeta drugog katrena i svi gramatički podmeti druge tercine jesu imenice koje znače živa bića: [7]*L'Érèbe*, [12]*Leurs reins*, [13]*des parcelles*, [13]*un sable*. Osim tih tako reći horizontalnih korespondencija, nazire se i jedna koja bi se mogla nazvati vertikalnom, i koja suprotstavlja skupu katrena skup obe tercine. Dok su gramatički predmeti u oba terceta neživi substantivi *([9]les nobles attitudes*, [14]*leurs prunelles)*, jedini gramatički predmet prvog katrena je jedan „živi" substantivum *(Les chats)*, a predmeti drugog katrena „neživi" substantivi *([6]le silence et l'horreur)* i zamenica *les* koja se odnosi na mačke iz prethodne rečenice. Što se tiče odnosa između podmeta i predmeta postoje u sonetu dve korespondencije koje bismo mogli nazvati dijagonalnim: jedna silazna dijagonala spaja obe spoljne strofe (prvi katren i završnu tercinu) i suprotstavlja ih ulaznoj dijagonali koja vezuje obe unutrašnje strofe. U spoljnim strofama predmet pripada istoj semantičkoj klasi kojoj i podmet: živa bića u prvom katrenu *(amoureux, savants, chats)* i neživa u drugoj tercini *(reins, parcelles, prunelles)*. Na suprot tome, u unutrašnjim strofama predmet je iz klase suprotne klasi podmeta: u prvoj tercini neživi predmet se suprotstavlja živom predmetu *(ils* [=chats] — *attitudes)*, dok u drugom katrenu isti taj odnos *(ils*

[=chats] — *silence, horreur)* alternira sa odnosom predmet živo biće a podmet neživo *(Érèbe* — *les* [=chats]*)*.

Tako sve četiri strofe imaju svaka svoju individualnost: živa vrsta koja je zajednička i podmetu i predmetu prvog katrena, pripada jedino podmetu u prvoj tercini: u drugom katrenu ta vrsta karakteriše ili podmet ili pak predmet; a u drugoj tercini ni jedan ni drugi.

Početak i kraj soneta pokazuju nekoliko upadljivih podudarnosti u svojoj gramatičkoj strukturi. Na kraju i na početku, i nigde drugde, nalazimo dva podmeta sa jednim prirokom i jednim predmetom. Svaki od tih podmeta, kao i predmet, imaju svoj atribut (*Les amoureux fervents, les savants austères* — *Les chats puissants et doux*; *des parcelles d'or, un sable fin* — *leurs prunelles mystiques*); a oba priroka, prvi i poslednji u sonetu su jedini uz koje stoje prilozi, oba izvedeni iz prideva i međusobno povezani ne potpunim asonantnim slikom: [2]*Aiment également* — [14]*Étoilent vaguement*. Drugi i pretposlednji predikat soneta jedini imaju kopulu i atribut, a i u jednom i u drugom slučaju taj atribut je istaknut unutrašnjom rimom: [4]Qui comme *eux* sont fril*eux*; [12]Leurs *reins* féconds sont p*leins*. Uopšte: jedino spoljne strofe su bogate u pridevima: devet prideva u katrenu i pet u tercini, dok obe unutrašnje strofe imaju svega tri prideva (*funèbres, nobles, grands*).

Već smo primetili da samo na početku i na kraju poeme podmeti i predmeti (gramatički) pripadaju istoj klasi: i jedan i drugi pripadaju vrsti živih bića u prvom katrenu i neživih u drugoj tercini. Živa bića, njihove funkcije i njihove delatnosti dominiraju početnom strofom. Prvi red soneta sadrži samo prideve, među kojima dva substantivirana oblika vrše ulogu podmeta — *Les amoureux* et *les savants* — i imaju glagolske korene: tekst je inaugurisan »onim koji vole« i »onim koji znaju«. U poslednjem redu poeme imamo suprotno: prelazni glagol *Étoilent*, koji vrši ulogu priroka, izveden je iz imenice. Ova imenica je srodna seriji opštih apelativa označavajući konkretne nežive stvari, koji preovlađuju u ovoj tercini za razliku od ostale tri strofe. Između tog glagola i članova spomenute serije postoji jasno naglašena homofonija: (*etincelles*) — (*et de*



par*celles*) — (*é*toi*lent*). I najzad, podređene rečenice koje te dve strofe sadrže u svojim poslednjim stihovima, imaju svaka po jedan adverbalni inifinitivum, i ta dva predmetna dodatka su jedina dva glagola u neodređenom načinu cele poeme: [8]*S'ils pouvaient... incliner*; [11]*Qui semblent s'endormir.*

Kao što smo videli niti dihotomski rascep soneta, niti podela na tri strofe ne dovode do ravnoteže izometričkih delova. Ali ako bi se četrnaest stihova soneta podelili na dva jednaka dela, sedmi stih bi završio prvi deo poeme dok bi osmi označio početak drugog. A pada u oči da se baš ta dva srednja stiha po svom gramatičkom sastavu izrazito razlikuju od sveg ostalog u poemi.

Tako se poema u mnogom pogledu deli na tri dela: srednji par stihova i dve izometričke grupe, to jest šest stihova koji prethode, i šest koji slede. Imamo tako neku vrstu distiha između dve sestine.

Svi lični oblici glagola i zamenica i svi podmeti glagolskih rečenica su u množini u celom sonetu, osim u šestom stihu — *L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres* — koji sadrži jedinu osobenu imenicu poeme i jedini slučaj gde su *verbum finitum* i njegov podmet u jednini. Osim toga to je jedini stih gde prisvojna zamenica (*ses*) upućuje na jedninu.

Treće lice je jedino lice upotrebljeno u sonetu. Jedino glagolsko vreme je prezent, osim u sedmom i osmom stihu gde pesnik ima na umu zamišljenu radnju ([7]*eût pris*) koja proističe iz jedne nestvarne premise ([8]*S'ils pouvaient*).

Sonet pokazuje izričitu tendenciju da svakom glagolu i svakoj imenici dodeli bližu odredbu. Svaka glagolska forma propraćena je jednom zavisnom reči (imenica, zamenica, infinitiv) ili atributom. Svi prelazni glagoli imaju kao predmet isključivo imenice ([2—3]*Aiment... Les chats*; [6]*cherchent le silence et l'horreur*; [9]*prennent... les... attitudes*; [14]*Étoilent leurs prunelles*). Jedini izuzetak je zamenica koja služi kao predmet u sedmom stihu: *les eût pris.*

Osim adnominalnih reči, koje ne prati ni jedna bliža odredba, imenice (podrazumevajući tu i prideve u funkciji imenica) su uvek determinisane epitetima (na pr. [3]*chats puissants et doux*), ili dodacima ([5]*Amis de la science et de*

la volupté). I opet, u sedmom stihu nalazimo jedini izuzetak *L'Érèbe les eût pris*.

Svih pet epiteta u prvom katrenu ([1]*fervents*, [1]*austères*, [2]*mûre*, [3]*puissants*, [3]*doux*) i svih šest u obe tercine ([9]*nobles*, [10]*grands*, [12]*féconds*, [12]*magiques*, [13]*fin*, [14]*mystiques*) su opisni pridevi, dok druga strofa od četiri stiha ima kao pridev samo epitet sedmog stiha (*coursiers funèbres*).

Taj isti stih obrće red živo-neživo, koji određuje odnos između podmeta i predmeta u ostalim stihovima te strofe, i ostaje kroz ceo sonet jedini koji prihvata red neživo-živo.

Kao što se vidi, nekoliko upadljivih osobenosti odlikuju jedino sedmi stih, ili jedino poslednja dva stiha drugog katrena. Ne treba reći da se tu tendencija isticanja središnjeg distiha soneta sukobljava sa principom asimetrične trihotomije, koja suprotstavlja s jedne strane ceo drugi katren prvom katrenu a s druge strane suprotstavlja drugi katren završnoj kiti od šest stihova, stvarajući tako jednu centralnu strofu koja se u mnogom pogledu razlikuje od marginalnih strofa. Tako smo mi već primetili da je jedino u sedmom stihu predikat stavljen u jedninu, ali se ta opaska može proširiti: stihovi drugog katrena su jedini koji stavljaju u jedninu bilo podmet bilo predmet; ako se u sedmom stihu jednina podmeta (*L'Érèbe*) suprotstavlja množini predmeta (*les*), susedni stihovi obrću taj odnos upotrebljavajući množinu za podmet, a jedninu za predmet ([6]*Ils cherchent le silence et l'horreur*; [8]*S'ils pouvaient . . . incliner leur fierté*). U ostalim strofama i predmet i podmet su u množini ([1—3]*Les amoureux . . . et les savants . . . Aiment les chats*; [9]*Ils prennent . . . les . . . attitudes*; [13—14]*Et des parcelles . . . Étoilent . . . leurs prunelles*). Značaj gramatičkih brojeva za Bodlera utoliko je veći zbog uloge koju njihovo suprotstavljanje igra u slikovima soneta.

Dodajmo još da se rime drugog katrena razlikuju od svih ostalih slikova poeme. Od ženskih slikova, slik drugog katrena *ténèbres — funèbres* jedini je koji sučeljuje dva različita dela izlaganja. Osim toga, svi slikovi soneta, izuzev strofe o kojoj je reč, imaju jedan ili više istovetnih fonema koji prethode neposredno, ili na izvesnom odstojanju,

toničnom slogu, koji obično ima i jedan potporni suglasnik: [1]sav*ants* aus*tères* — [4]sed*entaires*, [2]*mû*re s*aison* — [3]*maison*, [9]att*itudes* — [10]sol*itudes*, [11]*un* rêve *sans fin* — [13]*un sa*ble *fin*, [12]étinc*elles magiques* — [14]prun*elles mystiques*. U drugom stihu soneta ni par [5]volup*té* — [8]fier*té*, ni [6]té*nèbres* [7]fu*nèbres* ne nalaze nikakvog odziva u slogovima koji prethode samom sliku. S druge pak strane, završne reči sedmog i osmog stiha aliteriraju: [7]*f*unèbres — [8]*f*ierté, a šesti stih je vezan za sedmi: [6]*t*énebres ponavlja poslednji slog prethodne volup*té*, a unutrašnji slik — [5]*science* — [6]*silence* pojačava afinitet između ta dva stiha. I tako i sami slikovi svedoče o izvesnom slabljenju povezanosti između obe polovine drugog katrena.

U foničnom sklopu soneta nazalni samoglasnici igraju istaknutu ulogu. Ti samoglasnici, »kao obvijeni velom svoje nazalnosti«, kako to lepo veli Gramon[6] su vrlo česti u prvoj strofi (9 nazalnih samoglasnika, dva do tri u svakom stihu) a osobito u poslednjih šest stihova (21 nazalni samoglasnik sa tendencijom penjanja tokom prvog terceta — 9_3— 10_4 — 11_6: »Qui s*em*blent s'*en*dormir d*an*s *un* rêve s*an*s f*in* — i sa silaznom tendencijom tokom drugog terceta — 12_5 — 13_3 — 14_1) Nasuprot tome, druga strofa od četiri stiha ima samo tri nazalna samoglasnika: jedan po stihu, izuzev sedmog, koji je jedini stih soneta bez nazalnih samoglasnika; a ta strofa je jedina u sonetu čija muška rima nema nazalnog samoglasnika. S druge pak strane, u drugoj strofi soneta uloga fonične dominante prelazi sa samoglasnika na suglasničke foneme, a posebno na likvidne suglasnike (l, m, n, r). Druga strofa ima 23 tečna fonema, prva 15, treća strofa 11, četvrta 14. Broj (r) je nešto veći nego broj (l) u katrenima, a nešto manji u obe tercine. Sedmi stih, koji ima samo dva (l), ima pet (r), što će reći više no i jedan drugi stih soneta: L'É*r*èbe les eût p*r*is pou*r* ses cou*r*siers funèb*r*es. Podsetimo da, po Gramonu, (l) samo kao suprotnost glasu (r) »ostavlja utisak zvuka koji niti škripi, niti struže, niti je hrapav, već klizi, plovi . . . kristalno«[7].

[6] M. Grammont, *Traité de phonétique*, Paris 1930, str. 384.
[7] M. Grammont, *Traité . . .*, str. 388.

Strmenit karakter svakog (r), a posebno francuskog (r) u odnosu na *glissando* (1) jasno proističe iz akustičke analize tih pojava u raspravi gospođice Diran [8], a uzmicanje (r) ispred (1) elokventno propraća prelaz od empiričke mačke ka njenim mitskim preobraženjima.

Prvih šest stihova soneta su spojeni jednom reiterativnom crtom: simetričnim parom koordiniranih termina vezanih istom svezom *et*: [1]*Les amoureux fervents et les savants austères*; [3]*Les chats puissants et doux*; [4]*Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires*; [5]*Amis de la science et de la volupté* i binarizmon oblika sa determinativnom funkcijom koje prave hiazam sa binarizmom determinisanih reči u sledećem stihu — [6]*le silence et l'horreur des ténèbres* — gde se završavaju te binarne konstrukcije. Zajedničke skoro svim stihovima te »sestine«, one se ne javljaju više u sonetu. Ređanja bez sveze su varijacije na istu shemu: [2]*Aiment également, dans leur mûre saison* (paralelni priloški dodaci); [3]*des chats... orgueil...* (imenica apozicija drugoj imenici).

Ti parovi koordiniranih termina i slikovi (ne samo spoljni slikovi, koji potcrtavaju semantične odnose, kao [1]*austères* — [4]*sédentaires*, [2]*saison* — [3]*maison*, već takođe i pre svega unutrašnji slikovi) služe zato da čvrsto međusobno povežu stihove ovog uvoda: [1]*amoureux* — [4]*comme eux* — [4]*frileux* — [4]*comme eux*; [1]*fervents* — [1]*savants* — [2]*également* — [2]*dans* — [3]*puissants*; [5]*science* — [6]*silence*. Tako svi pridevi koji karakterišu sličnosti prvog katrena postaju rimovane reči, sa jednim izuzetkom: [3]*doux*. Dvostruka etimološka figura koja povezuje početke tri stiha — [1]*Les amoureux* — [2]*Aiment* — [5]*Amis* — doprinosi jedinstvu te »similistrofe« od šest stihova, koja počinje i završava se sa parom stihova čiji se prvi polustihovi rimuju među sobom: [1]*fervents* — [2]*également*; [5]*science* — [6]*silence*.

[3]*Les chats*, predmet u rečenici koja obuhvata prva tri stiha soneta, postaje podrazumevani podmet u rečenicama sledeća tri stiha ([4]*Qui comme eux sont frileux*; [6]*Ils cherchent le silence*), dajući nam da naslutimo podelu te skorosestine u dve kvazi-tercine. Srednji distih rekapitulira meta-

[8] M. Durand, »La spécificité du phonème. Application au cas de R/L«, *Journal de Psychologie*, LVII, 1960, str. 405—419.

morfozu mačaka: od predmeta (podrazumevanog) iz sedmog stiha (*L'Érèbe les eût pris*), u gramatički podmet, takođe podrazumevani, osmog stiha (*S'ils pouvaient*). U tom pogledu osmi stih se vezuje za sledeću rečenicu ([9]*Ils prennent*).

Opšte uzev, podređene rečenice na kraju fraze čine neku vrstu prelaza između glavne rečenice te fraze i fraze koja sledi. Tako podrazumevani podmet »chats« (mačke) devetog i desetog stiha ustupa mesto upućivanju na metaforu sfinge u odnosnoj rečenici jedanaestog stiha, i tako vezuje taj stih za trope koji vrše funkciju gramatičkih podmeta u završnoj tercini. Neodređeni član, koji se nigde ne pojavljuje u prvih deset stihova sa njihovih četrnaest određenih članova, jedini je prihvaćen u poslednja četiri stiha soneta.

I tako — zahvaljujući dvosmislenim upućivanjima dve odnosne rečenice, rečenice jedanaestog i rečenice četvrtog stiha — četiri završna stiha nam dozvoljavaju da nazremo konturu jednog imaginarnog katrena koji »se pravi« da odgovara prvom katrenu na početku soneta. S druge pak strane, završna tercina ima formalnu strukturu koja kao da se odražava u prva tri stiha soneta.

Mačke, imenovane u naslovu soneta, nalaze se imenovane u tekstu samo jednom — u prvoj rečenici, gde imaju funkciju gramatičkog predmeta: [1]*Les amoureux . . . et les savants . . .* [2]*Aiment . . . .* [3]*Les chats*. I ne samo što se reč »mačke« više ni jednom ne pojavljuje u sonetu, već se i šuškavi suglasnik *ch* (chats) kojim ta reč počinje pojavljuje još samo jedanput u reči: [6](ils *ch*er*ch*ent). Ona označava, udvajajući je, prvu radnju mački. Taj mukli šuškavi samoglasnik, vezan za ime junaka soneta, kasnije je brižno izbegavan.

Već od trećeg stiha mačke postaju podrazumevani podmet, i one su tako poslednji živi podmet soneta. Imenica *mačke*, u ulozi podmeta, predmeta i imeničkog dodatka, zamenjena je anaforičnim zamenicama [6,8,9]*ils*, [7]*les*, [8,12,14]*leur*(*s*); a zamenični substantivi *ils* i *les* odnose se samo na mačke. U prvom katrenu njima odgovara samostalni oblik [4]*eux* (bis), dok poslednja tercina ne sadrži ni jedan zamenički substantivum.

Oba podmeta početne rečenice soneta imaju samo jedan predmet. Tako [1]*Les amoureux fervents et les savants austères*, završavaju time što [2]*dans leur mûre saison* nalaze svoj identitet u jednom posredničkom biću, u životinji koja obuhvata i spaja antinomične crte dve sudbe, ljudske ali suprotne. Te dve ljudske kategorije suprotstavljaju se kao: senzualno /intelektualno, a posredstvo vrše mačke. Samim tim mačke primaju implicitno na sebe ulogu podmeta, one su u isto vreme učene i zaljubljene.

Oba katrena prikazuju objektivno ličnost mačke, dok tercine vrše njeno preobraženje. Ali se drugi katren iz osnova razlikuje od prvog, a i od svih drugih strofa. Dvosmislenost formulacije: *ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres*, stvara zabunu koja je evocirana u sedmom stihu i razbijena u osmom. Osobeni karakter ove strofe, a posebno njena dva poslednja stiha, a naročito sedmog, naglašen je izvesnim crtama njenog gramatičkog i foničnog tkiva.

Semantička srodnost između *Ereba* (»tamne oblasti koja se graniči sa Paklom«, metonimijske zamene za »sile tmine«, a posebno za *Ereba* »brata Noći«) i sklonosti mački za *užase tmine*, potkrepljena foničnom sličnosti između (ténèbres) i (Érèbe) za malo što nije spojila mačke sa užasavajućom rabotom *pogrebnih hatova.* Radi li se u stihu koji insinuira da bi ih *Ereb uzeo za svoje posmrtne hate* o neispunjenoj želji ili o krivom prepoznavanju? Kritičari su se pitali šta je pravo značenje ove rečenice, koja je namerno dvosmislena.

Svaka strofa soneta traži da na svoj način identifikuje mačke. Dok prvi katren vezuje mačke sa dva tipa ljudske sudbe, one zahvaljujući svojoj gordosti uspevaju da odbace novu identifikaciju koja je pokušana u drugoj strofi, identifikaciju koja ih vezuje za životinjsko stanje hatova stavljenih u mitološki okvir. To je u celom sonetu jedina odbačena ekvivalentnost. Gramatički sklop ovog pasusa koji oštro odudara od sklopa ostalih strofa, odaje njegov izuzetni značaj: nerealni način, odsustvo epiteta, neživi podmet u jednini bez dodataka sa živim predmetom u množini.

Aluzivne oksimore spajaju strofe — [8]*S'ils pouvaient au servage encliner leur fierté*, — kada bi mogle da svoj ponos

priklone sužanjstvu, ali one to ne mogu: jer su stvarno [3]*moćne* (*puissants*). One ne mogu biti pasivno [7]*uzete* (*pris*) da bi igrale aktivnu ulogu, a onda ih eto kako aktivno same [9]*uzimaju* (*prennent*) pasivnu ulogu, jer su uporno za dom vezane.

[8]*Njihova gordost* ih predodređuje za [9]*plemenite stavove* velikih sfingi. Polegle sfinge. Polegle sfinge i mačke koje im podražavaju *en songeant* vezane su međusobno paronomastičnom vezom između oba glagolska prideva, jedina u sonetu (*en songeant*) i (*allongés*). Mačke kao da se poistovećuju sa sfingama, koje i same kao da *su usnule*, ali iluzorno poređenje koje izjednačuje mačke (a implicitno i sve one koji su [4]*kao one*) sa nepokretnošću natprirodnih bića, stiče vrednost jedne metamorfoze. Mačke i ljudska bića koja su poistovećena sa njima spajaju se u fabuloznim čudovištima sa ljudskom glavom i životinjskim telom. I tako je odbačeno poistovećenje zamenjeno novim, isto tako mitološkim.

[9]*Sanjajući* mačke uspevaju da se poistovete sa [10]*velikim sfingama*, i čitav niz paranomazija, povezanih za te ključne reči, u kojima se kombinuju nazalni samoglasnici sa usnenim i zubnim strujnim suglasnicima, pojačava tu metamorfozu: [9]*en* songeant — [10]*grands sphinx* — [10]*fond* — [11]*semblent* — [11]*s'endormir* — [11]*dans un* — [11] *sans fin.* Oštri nazalni samoglasnik *in* kao i ostali fonemi reči *sphinx*, odjekuju u poslednjoj tercini: *reins* — *pleins* — *étincelles* — *ainsi* — *qu'un sable fin.*

U prvom katrenu stoji: [3]*Les chats puissants et doux, orgueil de la maison* (Moćne i blage mačke, ponos kuće). Treba li razumeti da su mačke — gorde na svoj dom — ovaploćenje te gordosti, ili da je kuća, gorda na svoje stanovnike, i da ona kao Ereb, želi da ih pripitomi? Bilo kako bilo [3]*kuća*, koja okružuje mačke u prvoj strofi soneta, pretvara se u prostranu pustinju, [10]*dubine samoća*, i strah od zime, koja bliži jedne drugima zimomorne mačke i strasne ljubavnike (uočite paronomaziju /*fervents*/ — /*frileux*/) nalazi pogodnu klimu u strogim samoćama (strogim kao učevnjaci) žarke pustinje (na podobit strasnih ljubavnika) koja okružuje sfinge. Na svetovnom planu, zrelo doba, [2]*mûre saison*, koja rimuje sa [3]*maison* u prvoj strofi,

i bliska joj je po značenju, nalazi svoju jasno izraženu protivrečnost u prvoj tercini: te dve grupe, očevidno paralelne ([2]*dans leur mûre saison* i [11]*dans un rêve sans fin* — u njihovom zrelom dobu — u snu bez kraja), uzajamno se suprotstavljaju; jedna evocira odbrojane dane, druga večnost. Nigde drugde u sonetu nema ni jedne konstrukcije sa predlogom *dans.*

Čudo mački vlada dvema poslednjim strofama. Metamorfoza se razvija sve do kraja soneta. Dok se u prvoj tercini slika sfingi poleglih u dubini samoća već neodlučno koleba između stvarnog bića i njenog privida, u sledećoj tercini živa bića se gube iza čestica materije. Sinegdohe zamenjuju mačke-sfinge delovima njihovog tela: [12]*njihove slabine*, [14]*njihove zene.* Podrazumevani podmet dve srednje strofe opet postaje dodatak u poslednjoj tercini: prvo se mačke pojavljuju kao implicitni dodatak podmetu: [12]*Njihove plodne slabine su pune* —, a onda u poslednjoj rečenici poeme, one su samo implicitni dodatak predmetu: [14]*Obasipaju zvezdama njihove zene.* Mačke su dakle vezane za predmet prelaznog glagola u poslednjoj rečenici soneta, i za podmet u pretposlednjoj, koja je atributivna rečenica. I tako se stvara dvostruki odnos, jedan sa mačkama, predmetom prve rečenice soneta, drugi sa mačkama — predmetom druge njegove rečenice, koja je takođe atributivna.

Dok u početku soneta i podmet i predmet pripadaju klasi živih bića u zavisnoj rečenici oni su i jedan i drugi iz klase neživih. Uopšte, sve imenice poslednje tercine su konkretna imena iz te klase: [12]*slabine*, [12]*iskre*, [13]*čestice*, [13]*zlato*, [13]*pesak*, [14]*zene*, dok su u prethodnim strofama sve imenice, označavajući neživa bića, osim adnominala, apstraktna imena: [2]*doba*, [3]*ponos*, [6]*tišina*, [6]*užas*, [8]*ropstvo*, [8]*gordost*, [9]*stavovi*, [11]*san.* Ženski rod označavajući neživa bića, zajednički podmetu i predmetu završne rečenice — [13—16]*des parcelles d'or . . .Étoilent . . .leurs prunelles* — u protivteži je podmetu i predmetu početne rečenice, koji su oba muškog roda i označavaju živa bića — [1—3]*des amoureux . . . et les savants . . . Aiment . . . Les chats. Parcelles* je u celom sonetu jedini podmet ženskog roda. On kontrastira sa muškim rodom istog stiha, [13]*sable fin*, koji je opet jedini primer muškog roda među muškim rimama soneta.

U poslednjoj tercini, najsitnije čestice materije uzimaju, jedno za drugim, mesto podmeta i mesto predmeta. To su užarene čestice koje jedna nova identifikacija, poslednja u sonetu, vezuje za [13]*fini pesak* i pretvara u zvezde. Izvanredni slik koji povezuje obe tercine jedini je homonimni slik celog soneta i jedini muški slik koji spaja različite delove izlaganja. Između obe reči koje rimuju postoji izvesna sintaksična simetrija: obe stoje na kraju podređenih rečenica, jedna na kraju potpuno podređene rečenice, druga na kraju eliptične podređene rečenice. Zvučni paralelizam se ne ograničava samo na poslednji slog, već usko vezuje cele stihove: [11]*sembl*ent *s'endor*mir dans *un* rêve *sans fin* — [13]par*celles d'or ainsi* qu'*un sable fin*).

Kuća koja mačke okružuje u prvoj strofi, nestaje u prvoj tercini gde vladaju samoće pustinje, koje su prava ne-kuća mački-sfingi. A onda opet ta ne-kuća ustupa mesto kosmičkoj množini mački (koje su kao i sve ličnosti soneta tretirane kao *pluralia-tantum*). One postaju, ako se tako može reći, kuća ne-kuće, pošto u svojim zenama sadrže pesak pustinje i svetlost zvezda.

Epilog preuzima početnu temu zaljubljenih i učevnjaka sjedinjenih u *Les chats puissants et doux*. Prvi stih iz druge tercine kao da odgovara prvom stihu drugog katrena. Pošto su mačke [5]Prijatelji . . . sladostrašća, [12]Njihove plodne slabine su pune. Čovek je sklon da pomisli da se tu radi o snazi rađanja, ali Bodlerovo delo rado prihvata dvosmislena rešenja. Da li se tu radi o moći svojstvenoj slabinama, ili o električnim varnicama u dlaci životinje? Bilo šta bilo, njima se pripisuje *magijska* moć. Ali drugi katren počinje sa dva priređena dodatka: [5]*Prijatelji nauke i sladostrašća*, a završna tercina se odnosi ne samo na [1]*strasne ljubavnike* već i na [1]*stroge učevnjake*.

Poslednja tercina rimuje svoje sufikse da naglasi uski semantički odnos između [12]etin*celles*, [13]par*celles d'or* i [14]prun*elles* mački-sfingi s jedne strane, kao i između iskri [12]Mag*iques*, koje izbijaju iz životinje, i njenih zena [14]Myst*iques* osvetljenih unutrašnjom svetlosti i otvorenih za skrivene smislove. [6]*Užas tmina* se rasipa pred ta dva izvora svetlosti. Ta svetlost se odražava na foničnom planu preovlađivanjem fonema sa jasnim zvukom u nazalnom vokalizmu

završne strofe (7 nepčanih mekih prema 6 nepčanih tvrdih), dok su u prethodnim strofama nepčani tvrdi bili znatno brojniji (16 prema 0 u prvoj strofi soneta, 2 prema 1 u drugoj, i 10 prema 5 u trećoj).

Sa prevlađivanjem sinegdoha na kraju soneta, sinegdoha koje kazuju delove mesto celine životinje, i, s druge strane, celinu vasione mesto životinje koja je njen sastavni deo, slike kao da namerno traže da se izgube u neodređenosti. Određeni član ustupa mesto neodređenom, a oznaka koju pesnik daje svojoj glagolskoj metafori — [14]*Étoilent vaguement* — divno odražava poetiku epiloga. Saobraznost između tercina i odgovarajućih katrena (horizontalni paralelizam) je snažna. Kao što uskim granicama u prostoru ([3]kuća) i vremenu ([2]zrelo doba) koje nameće prvi katren, prva tercina odgovara širenjem ili ukidanjem međa ([10]*dubina samoća*, [11]*san bez kraja*, tako u drugoj tercini magija svetlosti koje mačke zrače odnosi pobedu nad [6]*užasom tmina*, iz kojih druga strofa soneta za malo nije izvukla varljive zaključke.

* * *

Da priberemo sada delove naše analize i da pokušamo pokazati kako se razni nivoi sa kojih smo je sagledali, sučeljavaju, dopunjuju i uklapaju, dajući poemi karakter apsolutnog predmeta.

Prvo: podele teksta. Može se odrediti njih nekoliko, sasvim jasnih kako sa gramatičkog gledišta tako i sa gledišta semantičkih odnosa raznih delova poeme.

Kao što smo već rekli, prva podela je na tri pasusa koji se završavaju tačkama; dva katrena i skup obe tercine. Prvi katren izlaže, u obliku objektivne i statične slike, jednu činjeničnu situaciju, ili situaciju shvaćenu kao takvu. Druga strofa pripisuje mačkama izvesnu nameru koju tumače sile Ereba, a silama Ereba izvesnu nameru što se mačaka tiče i koju ove ne prihvataju. Dakle, oba ova dela razmatraju mačke spolja, jedna u pasivnosti na koju su naročito osetljivi zaljubljeni i učeni, druga u aktivnosti koja se otkriva silama Ereba. Nasuprot tome, drugi deo savladava

tu suprotnost priznajući mačkama pasivnost koja je aktivno prihvaćena i protumačena ne više spolja, već iznutra.

Druga podela dozvoljava nam da suprotstavimo skup obe tercine skupu oba katrena, ali ona u isto vreme obelodanjuje usku vezu koja postoji između prvog katrena i prve tercine, kao i između drugog katrena i druge tercine. I zaista:

1° Celina od dva katrena suprotstavlja se celini obe tercine u tom smislu što poslednje dve strofe isključuju tačku gledišta posmatrača (*zaljubljeni*, *učeni*, *sile Ereba*) i postavljaju biće mački van svih granica vremena i prostora.

2° Prvi katren uvodi te prostorno-vremenske granice (*kuća*, *doba*); prva tercina ih ukida (*u dubini samoća*, *san bez kraja*).

3° Drugi katren definiše mačke u funkciji tmina u koje se one stavljaju, druga tercina u funkciji svetlosti koju one zrače (*iskre*, *zvezde*).

I najzad, na prethodne dve podele nadovezuje se i treća, koja spaja, ovog puta u jednom hijazmu, s jedne strane prvu i poslednju strofu, a s druge strane unutrašnje dve strofe: u prvoj grupi nezavisne rečenice pripisuju mačkama funkciju dodatka, dok one druge dve strofe, na samom svom početku, određuju mačkama funkciju podmeta.

Ovi fenomeni formalne raspodele imaju semantičku osnovu. Polazna tačka prvog katrena data je bliskošću, u istoj kući, mački, učevnjaka i zaljubljenih. Iz te bliskosti potiče dvostruka sličnost (*kao oni*, *kao oni*). U završnoj tercini odnos bliskosti se razvija do sličnosti: ali dok u prvom katrenu metonimični odnos mački i ljudi stanovnika kuće zasniva njihov metaforični odnos, u poslednjoj tercini ta je situacija, u neku ruku, interiorizovana: odnos bliskosti potiče više od sinegdohe nego od metonimije u pravom smislu reči. Delovi mačjeg tela (*slabine*, *zenice*) pripremaju metaforičnu evokaciju zvezdane i kosmičke mačke, evokaciju koju prati prelaz od preciznosti ka nepreciznosti (*également — vaguement*). Analogija između unutrašnjih strofa počiva na odnosima ravnovrednosti; prvi, neprihvaćen u drugom katrenu (mačke i *posmrtni hatovi*), drugi prihvaćen u prvoj tercini (mačke i *sfinga*), što u prvom slučaju dovodi do odbijanja bliskosti (između mački i Ereba), a u drugom do

smeštaja mački u *dubini samoća*. Vidi se, dakle, da se, suprotno prethodnom slučaju, ovde prelaz vrši od jednog odnosa ravnovrednosti, što je jači oblik sličnosti (dakle, metaforički postupak) ka odnosima bliskosti (dakle, metonimičkim odnosima), bilo negativnim, bilo pozitivnim.

Do sada nam se ova poema ukazivala kao sistem ekvivalentnosti koje se uglavljuju jedne u drugu, i u svojoj celini predstavljaju zatvoren sistem. Ostaje nam da razmotrimo još jedan vid poeme, u kojem se ona ukazuje kao otvoren sistem, u dinamičkoj progresiji od početka do kraja.

U prvom delu ove studije istakli smo podelu poeme na dve sestine, odvojene jedna od druge jednim distihom čija je struktura stajala u oštroj suprotnosti sa ostalom poemom. Tu podelu nismo uzeli u obzir u ovoj rekapitulaciji, zato što nam se čini da, za razliku od ostalih podela, ona označava etape jednog napredovanja, kretanja iz poretka stvarnog sveta (prva sestina) u poredak nadstvarnog (druga sestina). Taj prelaz se vrši kroz distih, koji u jednom trenutku, nagomilavanjem semantičkih i formalnih prosedea, odvodi čitaoca u dvojako nerealan svet, pošto zajedno sa prvom sestinom ima karakter eksterioriteta, a istovremeno već odzvanja metafizičkim prizvucima druge sestine:

stih:	1 do 6	7 i 8	9 do 14
	spoljni		unutrašnji
	empirički	mitološki	
	realno	irealno	nadrealno

Sa tom naglom oscilacijom i tona i teme, ovaj distih ispunjava funkciju koja u izvesnom smislu podseća na modulaciju u muzičkoj kompoziciji.

Cilj ove modulacije je da razreši suprotnost implicitnu ili eksplicitnu, još od početka same pesme između metaforičkog i metonimičkog postupka. Rešenje koje je dato završnom sestinom sastoji se u tome da se ta suprotnost

prenese u samu metonimiju, ali izražavajući je metaforičkim sredstvima. U prvoj tercini, mačke, koje su na početku bile zatvorene u kući, bivaju, ako se tako može reći, ekstravazirane, da bi se prostorno i vremenski razbujale u beskraju pustinje i u snu bez kraja. Kretanje ide od unutrašnjeg ka spoljnom, od zatvorenih mačaka ka mačkama u slobodi. U drugoj tercini, ukidanje granica je interiorizovano od strane mački koje dosežu kosmičke razmere time što skrivaju u izvesnim delovima svog tela (*slabine* i *zene*) pesak pustinje i zvezde neba. U oba slučaja preobražaj se vrši pomoću metaforičkog postupka. Ali ta dva preobražaja nisu potpuno uravnotežena. Prvi spada više u privid (*uzimaju*. . . *stavove, izgleda da se uspavljuju*) i u san (*sanjajući, u snu bez kraja*), dok drugi zaokružuje i dovodi do konačnosti taj postupak svojim afirmativnim karakterom (*su pune, osipaju zvezdama*). U prvom, mačke zatvaraju oči da zaspe, u drugom one ih drže otvorene.

Pa ipak, široke metafore završne sestine samo prenose na skalu vasione suprotnost koja je implicitno bila formulisana već u prvom stihu poeme. »Zaljubljeni« i »učevnjaci« kupe oko sebe termine koji su međusobno u odnosu sažimanja ili širenja, dilatacije: zaljubljen čovek je intimno spojen sa ženom, kao što je naučnik spojen sa vasionom: to su dva tipa spajanja, jedno blisko, drugo udaljeno.[9] Isti taj odnos evociraju i završna preobraženja: dilatacija mački u vremenu i prostoru, sažimanje vremena i prostora u ličnosti mačaka. Ali, kao što smo već primetili, ni ovde simetrija između obe formule nije potpuna: poslednja formula sakuplja u sebi sve suprotnosti: plodne slabine podsećaju na *sladostrašće* zaljubljenih kao što zene podsećaju na *nauku* učevnjaka; *magiques* se poziva na aktivnu vatrenost jednih, *mystiques* na kontemplativni stav drugih.

[9] G. E. Benvenist, koji je bio ljubazan da ovu studiju pročita u rukopisu, upozorio nas je da »zrelo doba« igra posredničku ulogu između »strasno zaljubljenih« i »strogih naučnika«: oni se sjedinjuju u svom zrelom dobu da bi se identifikovali s mačkama. Jer, veli g. Benvenist, ostati »strasno zaljubljen« do u »zrelo doba«, znači već da je čovek van svakidašnjice, isto kao što su to i »strogi naučnici«, po svom pozivu: početna situacija soneta je situacija života van sveta (mada je podzemni život odbačen), i ona se razvija, prenesena na mačke, od zimomorne povučenosti između četiri zida ka velikim zvezdanim osamljenostima gde su nauka i sladostrašće san bez kraja.

U potvrdu ovih opaski za koje smo zahvalni autoru, mogu se navesti izvesne formule iz drugih poema *Cveća zla*: »Znalačka ljubav . . . plod jeseni suverenog ukusa« (Ljubav laži).

I na kraju još dve opaske.

Činjenica da su svi gramatički podmeti soneta u množini (izuzev imena *Ereb*) i da su svi ženski slikovi sastavljeni od reči u množini (ubrajajući tu i imenicu *solitudes* — samoće) čudno je osvetljena izvesnim pasusima poeme u prozi *Gomile*: »Mnoštvo, usamljenost: jednake reči i konvertibilne, koje aktivni i plodni pesnik može da upotrebi jednu mesto druge... Pesnik uživa neuporedivo preimućstvo, da po volji može da bude on sam i neko drugi... Ono što ljudi zovu ljubav je vrlo malo, usko i slabo upoređeno sa neizrecivom orgijom, sa svetom prostitucijom duše koja se daje cela, poezija i ljubav, nepredviđenom što se ukaže, nepoznatom što prolazi.«[10]

U Bodlerovom sonetu, mačke su na početku označene kao *moćne i blage* a završni stih dovodi njihove zene u vezu sa zvezdama. Krepe i Blen [11] upućuju na jedan stih Sent-Beva: »... zvezde moćne i blage« (1829) i nalaze iste epitete u jednoj pesmi Brizea (1832), gde su žene ovako apostrofirane: »Bića dvostruko obdarena! Bića moćna i blaga!«

To bi potvrđivalo — ako je to potrebno, da je kod Bodlera slika mačke (na francuskom je mačka reč muškog roda, pr.pr.) usko vezana za sliku žene, kao što to uostalom pokazuju druge dve pesme iste zbirke pod naslovom »Mačka«, od kojih je jedna sonet: »Hodi, moja lepa mačko, na moje zaljubljeno srce« (sonet koji sadrži stih koji diže veo s tajne: »U duhu vidim svoju ženu...«) i poema »Mozgom mi se šeta... Lepa mačka, snažna, blaga...« (koji neokolišno postavlja pitanje: »je li vila, je li bog?«). Taj motiv kolebanja između mužjaka i ženke nalazi se u podtekstu »Mačaka«, gde izbija na videlo kroz namerne dvosmislenosti (Zaljubljeni... Vole... Mačke moćne i blage...; Njihove plodne slabine...). Mišel Bitor s pravom primećuje da se kod Bodlera »ta dva vida: ženstvenost i hipermuževnost ne samo ne isključuju, već se povezuju«[12]. Sve ličnosti soneta su muškog roda, ali mačke i njihov alter ego, *velike sfinge* (sfinga je na francuskom muškog roda, pr. pr.)

[10] Ch. Baudelaire, *Oeuvres* II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1961, str. 243 sq.

[11] Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Édition critique établie par J. Crépet et G. Blin, Paris, 1942, str. 413.

[12] M. Butor, *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire*, Paris, 1960 str. 85.

imaju nešto od androgine prirode. Taj isti ambigvitet je potcrtan kroz ceo sonet paradoksalnim izborom imenica ženskog roda za takozvane muške slikove. Svojim posredovanjem mačke omogućuju da iz početne konstelacije soneta, sastavljene od zaljubljenih i učenih, bude odstranjena žena, ostavljajući, lice u lice — ako su čak i spojene u jedno — »pesnika Mački« izbavljena od »vrlo skučene« ljubavi, i vasionu oslobođenu od strogosti učevnjaka.

ТАИНАѨ СЛОУЖЬБА KONSTATINA FILOZOFA I DALJI RAZVITAK STAROSLOVENSKE POEZIJE*

Vizantijska podloga crkvenoslovenske kulture i pismenosti postala nam je u mnogo pravaca jasnija zahvaljujući radovima G. A. Ostrogorskog. Pod njegovim rukovodstvom Dvanaesti međunarodni kongres vizantologa pokrenuo je veoma interesantnu problematiku vizantijsko-slovenskih kulturnih podudarnosti i razmimoilaženja. Na inicijativu i insistiranje Georgija Aleksandrovića odlučio sam da ukratko saopštim učesnicima Kongresa neka svoja zapažanja o »slovenskom odjeku vizantijske poezije«[1]. Tema po sebi nesumnjivo zaslužuje da joj se posveti bar toliko pažnje koliko je poklonjeno poslednjih decenija pitanju vizantijskog uticaja u oblasti slovenskog slikarstva i arhitekture. Kao što to uvek biva, posle slanja referata u štampu, a naročito prilikom izlaganja i diskusija povodom njega u Ohridu, pojavile su mi se nove, preciznije ideje i napomene. Radujem se što mogu ovde da posvetim nešto u vidu završne reči onome koji me je svojim radovima, razgovorima i pitanjima podstakao da se ponovo vratim u primamljivu i u nauci skoro netaknutu oblast vizantijskog i crkvenoslovenskog pesničkog stvaralaštva.

Glava o Konstantinovoj delatnosti među slovenskom pastvom u staroslovenskom žitiju Прьвагго наставьника

* U originalu naslov glasi: Таинаѩ слоужьба Константина Философа и дальнейшее развитие старославянской поэзии. Objavljeno u Zborniku radova Vizantološkog instituta, knj. VIII$_1$, str. 153—166, Beograd, 1963. — Prevela *Vjera Vuletić.*

1 »The Slavic Response to Byzantine Poetry«, XII^e Congrès international des études byzantines, Rapports, VIII (Belgrade-Ochride, 1961), 249—265.

словѣнскоу ꙗзыкоу počinje sledećim rečima: Дошьдъшоу же ѥмоу Моравы съ великоѭ чьстьѭ приꙗтъ ѥго Растиславъ и оученикы събьравъ въдастъ ꙗ оучити. Въ скорѣ же вьсь црькъвьныи чинъ прѣложь наоучи ꙗ оутрьници и годинамъ, вечерьнии, павечерьници и таинѣи слоужьбе. (edocuit eos ... mysticam liturgiam, kako pravilno prevodi F. Grivec)[2]. И отъврьзошѧ сѧ по пророчьскоуѥмоу словеси оуши глоухъıихъ оуслышати кънижьнаꙗ словеса и ꙗзыкъ ꙗсьнъ быстъ гѫгнивыхъ[3]. Hagiograf (koji je blizak Konstantinu) misli, dakle, da prevod Službenika koji se zbio prema Isaijinom proročanstvu predstavlja događaj koji je od fundamentalnog značaja u istoriji Moravske misije.

Odlomci staroslovenske liturgije sačuvali su se na tri listića izgubljenog Službenika. Taj je Službenik nesumnjivo činio jedinstvenu celinu sa drugim rukopisnim spomenikom iz XI veka koji je do nas došao u Sinajskom trebniku. Kako je tačno zaključio Jan Frček, »imamo pred sobom fragment jednog još starijeg slovenskog službenika u kome je dat službeni kanon prema vizantijskom ritualu«.[4] Nema nikakve osnove da se pretpostavi zamena tako važnog bogoslužbenog teksta kao što su euharističke molitve u prevodu prvoučitelja drugim staroslovenskim prevodom tih istih molitava. Sa svoje strane leksičke i gramatičke crte zbližavaju Fragmentum liturgiarii Synaiticum sa književnim nasleđem Konstantina Filozofa. U Sinajskim listićima su, van svake sumnje, došli do nas ostaci Tajne službe koju je sa grčkog preveo Konstantin.

Više puta smo se morali zaustavljati na suštinskoj ulozi poezije u Konstantinovom životu i delatnosti i na tragovima i odlomcima njegovih poetskih pokušaja.[5] Navešćemo ovde prema ruskom mineju s kraja XI veka tekst iz Službe Ćirilu-Konstantinu koju je početkom X veka sastavio, van svake sumnje, jedan od članova Moravske misije. Tu nalazimo karakteristično obraćanje »premudrom Ćirilu« koji se ovde naročito hvali zbog pesničkog dara: О оуме

[2] F. Grivec—F. Tomšič, Constantinus et Methodius Thessalonicenses Fontes. Radovi Staroslovenskog instituta, IV (Zagreb, 1960), 202.

[3] T. Lehr-Spławiński, Zywoty Konstantina i Metodego (Poznań, 1959/69).

[4] J. Frček, Euchologium Sinaiticum. Patrologia Orientalis, XXV (1939) 613.

[5] »St. Constantine's Prologue to the Gospels«, St. Vladimir's Seminary Quaterly (New York, Summer 1954), 19—23; „Стихотворные цитаты в великоморавской агиографий, Slavistična Revija, X (1957), 111-118.

огньнъ. О гласьна троуба. О славию пѣснивыи. О ластовице глаголива[6]. O tome da je u Konstantinovoj himnologiji postojao silabički sistem i »sonora cantus harmonia« svedoči izjava obrazovanog Konstantinovog savremenika i poštovaoca, rimskog bibliotekara Anastasija.[7]

Godine 1672-73. češki naučnik, jezuita Balbin, braneći od neprikladne nemačke agresije kulturna prava i pretenzije slovenskog jezika, poziva se na od davnina priznatu ulogu toga jezika u tajni pričešća kao na najvažniju od svih mogućih privilegija: »ovde je u malom broju reči skoncentrisana takva bezgranična snaga da nekoliko liturgijskih reči duhovnog lica daleko nadmašuju reč f i a t pomoću koje je stvoren svet«.[8] Ovaj kasni odjek ćirilometodijevske tradicije, udaljen osam vekova od početka rada Solunske braće, vrlo verno dočarava veličinu njihovog podviga. Prema srednjovekovnim shvatanjima najvažnija uloga reči je njeno čudotvorno učešće u najznačajnijoj tajni pričešća. Ako je ta najvažnija uloga postala dostupna maternjem jeziku Slovena i slovenska reč postala liturgijska, onda je ona samim tim neminovno ovladavala svim stupnjevima srednjovekovnog duhovnog života.

Razume se da su od takvog poznavaoca i majstora reči kao što je bio Konstantin, euharističke molitve, koje su njemu i njegovom vremenu izgledale kao reči nadahnute najvišom natprirodnom snagom, zahtevale odgovarajuću umetničku formu. Konstantinova sklonost ka stihu našla je, prirodno, svoj izraz i u tumačenju liturgijskih molitava. Таинаꙗ слоужьба u Sinajskim listićima jasno pokazuje istančanu strukturu stiha.

»I nastupa«, prema svečanom Gogoljevom opisu, »najvažniji trenutak cele liturgije: transsupstancijacija. U oltaru se tri puta poziva Sveti Duh na svete darove . . . I na prestolu su već telo i krv; transsupstancijacija je izvršena! Rečju je pozvana Večna Reč«. (Gogolj, Razmišljanja o božanstvenoj liturgiji). Tu istu mističnu vezu reči sa Rečju

[6] В. П. Лавров, Материалы по истории возникновения славянской письмености (Ленинград, 1930) 109.

[7] Јагић, Вновь найденное свидетельство о деятельности Константина Философа, первоучителя славян св. Кирилла (СПб., 1893).

[8] Bohuslav Balbín, Obrana jazyka slovanského, zvláště českého (Praha, 1923), 67.

prikazuje, naravno u drukčijem kontekstu, priča o slovenskom prevodu Jevanđelja sačuvana u grčkoj verziji izgubljenog staroslovenskog žitija Klimenta Ohridskog: Bog se obradovao, τι γαρ τῶ λόγῳ λὸγου τοὺς λογικούς ἀλογιας λυτρομένον τερπνοτερον. εἴπερ τῷ ὀμοιῳ το ὅμοιον ἥδεται[9].

Grčki original završne euharističke molitve koju je preveo Konstantin sastoji se od tri distiha, a svaki stih od dva polustiha. Svi neparni stihovi počinju desetosložnim, a parni četvorosložnim polustihom. Od šest stihova peti se završava dvanaestosložnim, a svi ostali devetosložnim polustihom:

10	9
4	9
10	9
4	9
10	12
4	9

Καὶ ποίησον τὸν μέν ἄρτον τοῦτον	τίμνον σῶμα τοῦ χριστοῦ σου,
μεταβαλὼν	τῶ πνεύματί σον τῶ ἁγίῳ.
Το δὲ ἐν τῷ ποτερίῳ τούτω	τίμιον αἶμα του χριστόῦ σου,
μεταβαλὼν	τῷ πνεὺματί σου τῷ ἁγίῷ.
Το ἐκχυθὲν ὑπέρ τῆς του κόσμου	σώτηρίας εἰς τήν ζοήν αἰώνιον,
μεταβαλὼν	τῷ πνευματί σον τῷ αγίῳ[10]

Staroslovenska verzija ove molitve[11] deli se, sa svoje strane, na tri distiha, a svaki stih na dva polustiha, osim poslednjeg, šestog stiha, sa ispuštenim početnim polustihom. Krajnji polustih svih šest stihova broji sedam slogova. Početni stih neparnih stihova sadrži jedanaest, a u prva dva stiha šest slogova:

11	7
6	7
11	7
6	7
11	7
—	7

[9] Теофилакт Охридски, Житие на Климент Охридски (София, 1955), 86.
[10] V. M. Орлов, Литургия святаго Василия Великаго (СПб, 1909) 206 208
[11] R. Nahtigal, Euchologium Sinaiticum, II (Ljubljana, 1942) 343—344.

Tako u grčkom tekstu samo kraj pretposlednjeg stiha, a u staroslovenskom samo početak poslednjeg narušavaju inače čvrstu silabičku shemu.

Сътво-ри оу-бо хлѣбъ сь· дра-го-е·
прѣ-ло-жь доу-хо-мь
А е-же въ ча-ши се-и· дра-гѫ-ѭ
прѣ-ло-жь доу-хо-мь
Ѣ-же из-ль-ѣ сѧ ми-рь-ска-а-го
тѣ-ло Хрь-ста тво-е-го·
свѧ-ты-и-мь тво-и-мь·
кръ-вь Хрь-ста тво-е-го
свѧ-ты-и-мь тво-и-мь·
ра-ди съ-па-се-ни-ѣ·
въ жи-знь вѣ-чь-нѫ-ѭ

Na istoj stranici Sinajskih listića (Fol. III r.) ovoj molitvi neposredno prethodi drugi tekst u stihu koji se sastoji od tri reda, a u svakom tom redu ima po dvadeset i četiri sloga.[12] Pleonazam koji su naučnici zapazili u drugom redu[13] očigledno je uslovljen zahtevima razmera. Cezura deli poslednji red na dva simetrična člana (12+12), a drugi red broji trinaest slogova u prvom delu, a jedanaest u drugom. Moguće je izvršiti isto takvo grupisanje slogova i u prvom redu; tamo, međutim, sintaksički sastav pre govori za deobu 15+9:[14]

Пакы приносимъ тебѣ словесънжыѩ сиѭ· и бескврьнънжыѭ слоужьбѫ
і молимъ ти сѧ і мольбы дѣемъ· и просимъ і тебѣ сѧ молимъ·
посълы доухъ твои свѧтыи на ны· і на прѣдьлежащаꙗ дары сиꙗ·/.

Pošto je, prema pouzdanom podatku iz gore citiranog žitija, Konstantinova moravska delatnost počela prevodom grčke liturgije, onda sinajske fragmente treba prihvatiti kao trag njegovog prvog slovenskog pesničkog pokušaja, dok su njegove grčke pesme u to vreme već uživale visoku reputaciju. Tako je Таинаꙗ слоужьба najstariji spomenik staroslovenske poezije.

Mnogobrojni citati u stihu u velikomoravskoj hagiografiji većim delom potiču iz Konstantinovih grčkih pesama, za koje je najverovatnije da ih je sam autor preveo na staroslovenski jezik. Među ovim pesmama ima crkvenih tekstova za pojanje kao na primer Похвала Grigoriju i Молитвьна пѣснь Klimentu, a takođe i Гранеса, kao i natpis

12 Nahtigal 343.

13 Frček, 606.

14 Isp. »The Slavic Response...«, 257: Пакы приносимъ тебѣ словесънжыѭ и бескврьньнжыѭ. слоужьбѫ.

na peharu cara Solomona.[15] U ovu poslednju kategoriju dolaze i Konstantinove originalne slovenske pesme: do nas je u celini došao sa malim oštećenjima i popravkama jedan izvanredan spomenik evropske poezije ranog srednjeg veka, Прогласъ (ili Блаженаго оучителя нашего Константина Философа слово) uz Četvorojevanđelje koje je Konstantin preveo zajedno sa Metodijem,[16] a takođe i azbučni akrostih koji nam je poznat samo po kasnijim preradama,[17] ali koji je poslužio kao obrazac nekolicini slovenskih podražavalaca, počev od Konstantina, episkopa bugarskog.[18]

Stvaralačka inicijativa Konstantina Filozofa pustila je duboke korene u crkvenoslovensku poeziju. Stih za čitanje i deklamovanje postao je osnova didaktičkih pesama, prologa i natpisa u zlatnom veku bugarske pismenosti, a zatim je ispoljio najveću vitalnost u srpskoj književnosti za šta kao izrazit primer služe stihovani prolozi i natpisi Siluana[19] i Jakova Serskog iz XIV veka. Njihovo jezičko majstorstvo je i izvanredno originalno i u isto vreme tradicionalno.

Crkvena poezija Konstantinova našla je darovite i revnosne nastavljače u neposrednim učenicima Moravske misije Klimentu Ohridskom i Konstantinu, episkopu bugarskom, kao i u njihovim školama—Makedonskoj i Preslavskoj. Ako su se, zbog opšte poznatih istorijskih razloga, prepisi starih rukopisa sa molitvama sačuvali skoro isključivo u Rusiji, to nam ipak ne daje prava da izvedemo zaključak o ruskom poreklu ni tih prevoda sa grčkog, niti njihovog sistema notnog obeležavanja.[20] Ruski prepisi Irmoloja i Stihirara koji su do nas došli iz dvanaestog i trinaestog stoleća pokazuju dosta ruskih crta u svom pra-

[15] V. »Стихотворные цитаты«, 113—115.

[16] Isp. »St. Constantine's Prologue...«, R. Nahtigal, »Rekonstrukcija treh starocerkovnoslovanskih izvirnih pesnitev«, Razprave (Filozofsko-filološko-historični razred, Akademija znanosti in umetnosti v Ljubljani, 1943), 76-122.

[17] Е. Георгиев »Имената на старобългарските букви«, Сборник в паметь на проф. П. Ников (София, 1939); Ivan Fedorov's Primer of 1574. Fascimile Edition with Commentary by R. Jakobson (Cambridge Mass., 1955), 22-25.

[18] Nahtigal, »Rekonstrukcija...«, 45-75.

[19] Isp. naš pokušaj analize u članku »Struktura dveju srpskohrvatskih pesama«, Zbornik za filologiju i lingvistiku, IX (Novi Sad, 1962) 131—135.

[20] Od južnoslovenskih književnih dela X—XI veka, prevodnih i originalnih, samo je neznatan procenat došao do nas u originalnim rukopisima u odnosu na znatan broj južnoslovenskih spomenika koji su sačuvani u ruskim prepisima. Neosnovane su sumnje u južnoslovensko poreklo najstarijih ruskih rukopisa crkvenih pesama i njihovog notnog obeležavanja: vidi E. Koschmieder, »Zur Herkunft der slavischen Krjuki-Notation«, Festschrift für D. Čyževskij zum 60. Geburstag (Berlin, 1954).

vopisu, ali su istovremeno veoma konzervativni u onim fonetskim, gramatičkim i leksičkim osobinama kod kojih bi i najmanji retuš doveo do narušavanja silabičke sheme i uopšte remećenja muzičko-ritmičke strukture prvobitne verzije. U svim ovim slučajevima ruski tekst pokazuje arhaičnu južnoslovensku redakciju svoga prototipa. Što se tiče Irmoloja, o tome nam svedoče irmosi staroslovenskih kanona Ćirilu i Metodiju, kako smo već istakli u referatu u Ohridu. Kanoni Solunskoj braći, koji su najverovatnije nastali početkom X veka, dosledno preuzimaju sve irmose iz onog istog Irmoloja od koga vode poreklo i Novgorodski fragmenti, koje je izvanredno izdao Koschmieder,[21] i Hilandarski Irmoloj[22].

Redom se pozajmljuju irmosi iz svih oda datog kanona sa tradicionalnim ispuštanjem druge pesme. Tako u kanonu Metodiju koji je, sudeći po akrostihu, sastavio episkop Konstantin,[23] svih osam pesama počinju od irmosa drugog glasa: pesma prva a, treća g, četvrta f, peta a, šesta a, sedma a, osma a, deveta e. Kanon sa kraja XI veka, sačuvan u ruskom Mineju, оучителема словѣньскоу ꙗзыкоу sa akrostihom Коурила философа и блажена Методиꙗ поѭ[24] osnovan je na irmosima osmog glasa: pesma prva b, treća c, četvrta a, peta b, šesta a, sedma b, osma a, deveta a.

Tropari svake pesme (ᾠδή) tesno su vezani sa njenim irmosom. Tako u šestoj pesmi Kanona оучителема irmos (to jest, druga pesma sedme pesme osmog glasa u Novgorodskim fragmentima Irmoloja) sastoji se od četiri petnaestosložna stiha (8+7)+(7+8)+(7+8)+(8+7):

Иже отъ Июдѣꙗ дошьдъше отроци
въ Вавилонъ древле вѣрою оутвьрженіи·[25]
Пламень пещьныи пожьраша глаголюще·
отьць нашихъ Боже благословленъ еси ·.·

[21] E. Koschmieder, Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente — Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften Philosophist Kl., XXXV (1952), XXXVII (1955), XLV (1958).

[22] Hirmologium-Codex Monasterii Chillandarici 308 — Monumenta Musicae Byzantinae, V B (Copenhagen, 1957); isp. Đorđe Radojičić, »Grigorovičeva irmologija«, Južnoslovenski filolog, XXII (1957—58), 265—267.

[23] V. Лавров, 122—127; Д. Костић, »Бугарски епископ Константин — писац службе св. Методију«, Byzantinoslavica, VII (1937), 189—211.

[24] Лавров, 111—114.

[25] Prema Vroclavskoj homoniji XVI-XVII veka — утвержении; u Novgorodskim fragmentima оутвържени. Die altesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente, I 288—289.

Shodno ovome svaka dalja strofa šeste pesme Kanona оучителема sadrži četiri stiha od kojih poslednji dosledno ponavlja završni stih irmosa. Broju od šezdeset slogova irmosa odgovara 57 slogova u prvom a takođe i u četvrtom troparu, 58 u prvom i trećem plus četvorosložni privesak između trećeg i četvrtog stiha oba parna tropara (въспѣвата; въспѣвати), a богородичьнъ (θεοτοκιον) broji 63 sloga. U četiri tropara polovina od šesnaest stihova sadrži po četrnaest slogova, a druga polovina, osim jednog stiha od trinaest slogova, sastoji se od sedam petnaestosložnih stihova. Petnaestosložnog metra nema u unutrašnjim stihovima tropara; on se sreće samo u njihovim spoljnim stihovima, a četrnaestosložni metar u unutrašnjim. Osim završnog citata iz irmosa, stihovi Богородичьна karakterišu se simetričnom cezurom: 7+7, 8+8, 9+9.

1)	Нескоудьно съкровище	ꙗви сѧ Коурилє
	Пресвѧтоуоумоу Доухоу	имьже просвѣщьсѧ
	наоучи вьсь миръ	ꙗзыкы въспѣвати
	отьць нашихъ Боже	бьлагословенъ ѥси .·.
2)	Ꙗврамъ дроугыи	преселениѥмь ꙗви сѧ
	отьче Коуриле	въ землю Ханаоньскоу
	ѥже просвѣти словъмь	нова оученина въспѣвата
	отьць нашихъ Боже	благословенъ ѥси .·.
3)	Моравьската страна	вели застоупъ и стълпъ
	имѣющи къ Богоу	тобою просвѣщена
	наоучи сѧ въспѣвати	въ свои ꙗзыкъ
	отьць нашихъ Боже	благословленъ ѥси·.·.
4)	Еуангельскоу словеси	достоинъ ꙗви сѧ
	отьче Мефодиѥ	ꙗсно исповѣдати
	наоучити коньца	вьсѣми ꙗзыкы въспѣвати
	отьць нашихъ Боже	благооловленъ ѥси·.·.
5)	Богородичьнь!	
	из дѣвичь ложеснъ	въплъщь сѧ ꙗви сѧ
	на спасениѥ наше	тѣмьже матерь твою
	видѣвъше Богородицю	правовѣрно въпиѥмъ
	отьць нашихъ Боже	благословленъ ѥси .·.

Očevidan je gramatički paralelizam između irmosa i prvog tropara: иже... дошьдъше — имьже просвѣщь сѧ. Svi su tropari tesno povezani i među sobom i sa završ-

ѣnom strofom: 1) Нєскоудно скровищє ꙗви сѧ Коуриле — 2) Аврамъ дроугыи ... ꙗви сѧ отьче Коуриле — 4) ... достоинъ ꙗви сѧ отьче Мєфодиє — 5) въплъщь сѧ (isp. I, просвѣщь сѧ) ꙗви сѧ. Etimološke figure (πολύπτωτον i παρηγμένον): 1) просвѣщь сѧ наоучи вьсь ... ꙗзыкы въспѣвати — 2) просвѣти словамь ... оученикꙗ въспѣваꙗ — 3) просвѣшена наоучи сѧ въспѣвати въ свои ꙗзыкъ — 4) словеси ... наоучити ... вьсѣми ꙗзыкы въспѣвати. Ova čvrsta veza između strofa simbolično spaja pesmu o najznačajnijem podvigu prvoučitelja koji su, pobedivši neprijateljske spletke (пламень пєщьныи), naučili Moravsku zemlju da slavi u crkvi »Boga otaca naših« na maternjem jeziku i samim tim dali primer svim ostalim narodima, naučili su вьсь миръ ꙗзыкы въспѣвати. A sam prosvetitelj Moravske bio je prosvećen svetim duhom od koga je primio апостоломъ равьноу благодать, to jest, pristupio je čudu Pedesetnice, onome koje je pretvorilo mnogojezičnost iz vavilonske kazne u blagosloveni dar jezika. Svetski zadatak Moravske misije ističe sam Konstantin u svom nadahnutom Prologu gde se obraćanje словѣнє вьси (stih 9) prvo zamenjuje sjedinjujućim pozivom словѣньскъ народє (stih 23), a zatim se slovenska propoved pretvara u međunarodnu — prvo individualiziranim obraćanjem чловѣци (stih 65) i najzad opet uopštenim pozivom ѩзыци (stih 83) koji tesno povezuje Konstantinovu misiju sa prvom biblijskom slikom Prologa: Христъ грѧдетъ съБьратъ ѩзыкъ (stih 3).

U troparima opevani Filozof i njegov brat, koji su došli до западъ iskorenjujući идольскоую льсть безбожьноую, porede se sa junacima irmosa — starozavetnim protivnicima idola, mladićima u peći, možda u vezi sa žitijem o iskušenjima Metodijevim i intervencijom moravskog kralja: не троужданите моего Мефодьꙗ, оужє бо сѧ єсть ꙗко и при пешти оупотилъ. U odgovoru strastotrpca Svjatopolku ovo poređenje đavolskih napasti sa peći pojačava se igrom homonima-прѣти, пьрѭ »prepirati se« i прѣти, прѣѭ »znojiti se, peći se«: єи, владыко, Философа потьна инъгда сърѣтъше людьє рѣшѧ ємоу: чьто сѧ потиши? Дѣєтъ онъ: съ грѫбоѭ чѧдьѭ прѣхъ.[26]

[26] Lehr-Spławinski, 113.

Uporedo sa Irmolojem, koji je poslednjih godina bio podvrgnut ponovnom ispitivanju, drugi izvor staroslovenske poezije, Stihirar, očekuje muzičku i metričku analizu u poređenju sa grčkim originalom. U stihirama, kao i u troparima, veza sa formom obrasca ne isključuje znatnu stvaralačku samostalnost. Kao primer može da posluži stihira Jovana Zlatousta koju je rekonstruisao N. D. Uspenski prema ruskom rukopisu iz XII veka (rukopis je svojina Lenjingradske državne biblioteke) i koju je on poredio sa grčkim originalom prema rukopisu iz XI — XII veka (iz iste biblioteke).[27] U sedam stihova grčke stihire broj slogova varira: 13, 8, 9, 11, 11, 12, 10. Samo oba završna distiha sadrže jednak broj slogova: 22+22. Silabički sastav slovenskih stihova je: (11+4), 11, 11, 13, 12, 13, 12. Simetričnost dva završna distiha ide dalje od grčkog obrasca: raspored broja slogova među stihovima jednak je u oba distiha: 2 (13+12). S druge strane, drugi i treći stih u slovenskoj stihiri su jednaki, a u prvom stihu se vidi ta ista jedanaestosložna shema, ali sa četvorosložnim priveskom: и пастыря. Sa izuzetkom takvog istog četvorosložnog priveska uz prvi stih grčke stihire — και ποιμένα, silabički su slična njena tri početna stiha: 9, 8, 9. Ali u slovenskom tekstu se, osim toga, vidi još jedan iznenađujući paralelizam. U pesmama sa neparnim brojem stihova, naročito u strofama od sedam stihova, odlučujuću ulogu igra srednji stih i paralelizam između prethodne i naredne grupe stihova, posebno između početne i završne tercine u granicama strofe od sedam stihova. U slovenskoj stihiri tri početna stiha sadrže trideset sedam slogova i isti taj broj slogova dolazi na tri poslednja stiha, dok u grčkom tekstu broju od trideset slogova početne tercine odgovara broj od trideset i tri sloga završne:

Тѧ великаago архиерея и пастырѧ
незълобива и преподобьна
покаяанию проповѣдьника

златообразьная оуста благодати
    въсхвалѧше любъвию толимъ сѧ
подажь намъ молитвы твоя отьче
    въ отъданиѥ доушамъ нашимъ·

[27] Н. Успенский, »Византийское пение в Киевской Руси«, Akten des XI Int. Byzantinsten Kongress (Munchen, 1960), 643—654.

Ne jednom izrečeno mišljenje da slovenski prevodioci nisu mogli da iziđu na kraj sa grčkim silabičkim metrom u protivurečnosti je sa rezultatima poređenja grčkog i slovenskog teksta: prevodioci su često težili ne samo da dostignu, već i da nadmaše grčki original u težnji ka slogovnoj ravnomernosti.

Dok staroruski prepisi Irmoloja i Stihirara očigledno potiču od južnoslovenskih prototipova, originalna ruska duhovna poezija zahteva pažljivo proučavanje. Njena evolucija od jedanaestog do sedamnaestog veka složena je i originalna, kako naročito jasno pokazuju službe domaćim svecima. I nova ruska književnost, od osamnaestog veka pa sve do danas, duboko dopire svojim korenima u tradiciju crkvenih molitava. »Važno je što je taj sistem poslužio kao obrazac i za svetovnu umetničku reč«, kako je nedavno primetio Nikolaj Asejev, čovek vanredno istančanih kriterija i u stvaralaštvu i u sudovima o njemu.[28] Za ovo je znao i autor rasprave »*О пользе книг церковных*«, a i drugi osnivači ruske klasične poezije. Istoričari književnosti, međutim, dugo i uporno »nisu shvatali tu srodnost«.

Kijevski listići iz X veka, najstariji od dva sačuvana staroslovenska spomenika češke redakcije i uopšte najstariji književni obrazac slovenskog pisma, sačuvali su tekst Misala koji potiče od latinskog izvora. Istraživači su u radu prevodioca otkrili neosporni uticaj grčkog jezika i vizantijske himnologije. Veza slovenske tradicije sa vizantijskom ispoljava se i u preciznom silabičkom sistemu koji jasno izdvaja molitve Kijevskog misala od potpuno proznog latinskog prototipa.[29] Pažljivo upoređivanje slovenskog i latinskog teksta dovelo je istraživača do kategoričkog zaključka: »Takozvani prevodilac je bio jako malo verziran u latinskom, ili je bar tako malo truda ulagao da razume pravo značenje, da se ograničavao na nekoliko reči ne težeći uopšte da pronikne u smisao rečenice, ne uspevajući to čak ni u

[28] Н. Асеев, Зачем и кому нужна поэзия (Москва, 1961), 98.

[29] Rad o stihu Kijevskog misala koji smo predali Češkoj akademiji nauka zajedno sa poglavljima o istoriji češke srednjovekovne versifikacije, do danas, nažalost, nije objavljen. Sada su sve ove pojedinačne studije uključene u knjigu Selected Writings, koja se štampa u Hagu. Isp. takođe kratak rezime: »Český verš před tisíci lety«, Slovo a slovesnost, I (1935), 50—53. Isp. takođe F. Liewehr, »Zum Vers der Kiewer Blätter«, Zeitschrift für Slawistik, I (1956), 35—48).

najmanje komplikovanim slučajevima«.[30] Takve greške kao što je prevod reči circum (tegant) i circa (moralitatem) slovenskim oblicima циркъналѣ (тврьдь) і цірькъве, ili pretvaranje imperativa rege »upravljaj« u lokativ цѣсарьствѣ (regno)[31], zaista nam dozvoljavaju da posumnjamo u dovoljno prevodiočevo poznavanje latinskog jezika. Ne mogu se, međutim, objasniti samo nedovoljnim poznavanjem latinskog jezika ni lična improvizacija, niti varijacije na grčke molitvene teme ili direktne pozajmice iz liturgije Jovana Zlatousta ili Vasilija Velikog, koje su očigledno date prema prevodu Konstantina Filozofa.[32] Suština je u tome što pred nama u stvari nije prevod već pre »prerada originala u duhu nekog drugog uzora«, prema oštroumnoj Baumstarkovoj[33] definiciji. »Radikalna vizantizacija« latinskih uzora, koju je Vašica tako lucidno zapazio kao karakterističnu crtu Kijevskog misala, ispoljava se, rekao bih, pre svega u stvaralačkoj metamorfozi suve i jednostavne forme latinskog originala u visoko umetnička dela grčkog kova, »koja su obogaćena i ukrašena svim bojama zvučnosti i slikovitosti« (što Asejev s divljenjem zapaža povodom starih slovenskih »slavoslovlja«). Izgleda da se upravo one molitve u kojima komentatori, naročito Vašica, vide najveća odstupanja od latinskog originala, i koje delimično, uglavnom u prefacijama, najviše naginju grčkoj liturgiji, izdvajaju svojom istančanom poetskom obradom. Prefacija treće svakodnevne mise (molitva broj 18) sastoji se od dva četvorostiha: prvi ima tri jedanaestosložna stiha, a naredni tri četrnaestosložna; pred poslednji stih prvog katrena i odmah iza prvog stiha drugog katrena umetnut je po jedan sedmosložni stih—(2.11+7+11)+ +(14+7+2.14):

Тъи єсі животъ нашь Господі
отъ небъітіѣ бо въ бъітіє
сътворілъ нъи єси·
і отъпадъшѧѩ въскрѣсі пакъи·

[30] M. Leumann, »Die altkirchenslavischen Kiewer Blätter und ihr lateinisches Original«, Festschrift Albert Debrunner (Bern, 1954), 291—305 (v. str. 300).
[31] J. Vašica, »Slovanská liturgie nově osvětlená Kijevskými listy«, Slovo a slovesnost, VI (1940), 65—78.
[32] Vašica, 74—78. F. Ušenišek, »Najstarejši glagolski spomenik in liturgija sv. Cirila in Metoda«, Bogoslovni vestnik, X, 235—253.
[33] A. Baumstark, Missale Romanum, seine Entwicklung, ihre wichtingsten Urkunden und Probleme (Nijmegen, 1929), 84.

Да намъ нєдостоітъ тєбѣ съгрѣшати:
твоѣжє сѫтъ вьсѣ·
[і] нєбєсьскаѣ і зємльскаѣ Господі
да [тъи] самъ отъ грѣхъ нашіхъ избави ньı·

U o r a c i j i prve svakodnevne mise (br. 8) smenjuju se petnaestosložni i jedanaestosložni stihovi, uz to je u početku molitve petnaestosložni stih dvaput ponovljen—2.15+ +11+15+11. U prvom od tri petnaestosložna stiha osmosložni polustih prethodi sedmosložnom; ostala dva petnaestosložna stiha i oba jedanaestosložna počinju sedmosložnim polustihom:

Богъ іжє тварь своѭ вєльмі помилова·
і по гнѣвѣ своємь· изволі въплътиті сѧ
съпасєниѣ раді чловѣчьска·
і въсхотѣвъ намъ оутврьді срьдьцѣ нашѣ·
[і] милостиѭ твоєѭ просвѣти нъı:

Prefacija ove iste mise (br. 10) sastoji se od sedam stihova: ona počinje i završava se devetosložnim stihom, pri čemu iza prvog devetosložnog sledi sedmosložni stih, a zatim iza dva devetosložna opet dva sedmosložna:

Нєбєсьскъıѭ твоѭ сілъı
просім і молімъ·
да съ кънıжьнімі твоімі·
достоінъı сътворіші нъı:
і вѣчьнаѣ твоѣ
іхъжє жѭдаємъ
подась намъ мілостів[ьн]о:[34]

Originalna po svom sastavu o r a c i j a druge svakodnevne mise (br. 20) sastoji se od sedam stihova — 2.10+ +2.6+19+10+19:

цѣсарьствѣ нашємь Господі
мілостѣѭ твоєѭ прізьрі:
і нє отъдазь
нашєго тоузімъ
і нє обраті нась въ плѣнъ народомъ поганьскъıмъ:
Хрьста раді Господі нашєго·
іжє цѣсарітъ съ Отьцємь і съ Свѧтъıмь (Доухъмь):·

[34] Ili милост[ів]ьно?

Nisu ubedljivi česti pokušaji da se dovede u vezu Kijevski misal sa književnom delatnošću Konstantina Filozofa: jezik ovih molitava suštinski se razlikuje od svega što nam je poznato o leksičkoj i gramatičkoj strukturi dela Konstantina i njegovih najbližih saradnika. Konstantinovom jeziku su naročito tuđi češki kontrahovani oblici koji su posvedočeni ne toliko ortografskim osobenostima, koje je prepisivač Kijevskih listića lako mogao naknadno uneti, toliko zahtevima silabičkog stiha koji potvrđuju da je već u toku rada sastavljača slovenskog Misala postojala kontrakcija čak i takvih oblika kao što su pridevi u nominativu singulara ženskog roda (мілостівꙁꙑ, вьсемогꙁꙑ i sl.). Postoje i očigledne razlike i u stilistici i obliku stiha.

Da li je ovaj Misal ponikao još u Moravskoj, gde je Gorazd dobio povoljan odgovor od Metodija koji je bio na samrti kao оучен҄ъ же добрѣ въ латиньскꙑꙗ кънигꙑ?[35] Sasvim je moguće da je Služabnik rimskog porekla sastavljen tek въ Чесѣхъ početkom desetog stoleća, gde je ne samo sveštenstvo, već i knez Vjačeslav, po rečima njegovog prvog žitija, odlično čitao i latinske, i grčke, i slovenske knjige.[36] Dok prevodna literatura moravskog perioda potpuno potiče od grčkih izvora, u Češkoj se u X veku pojavljuje dosta prevoda sa latinskog. Radikalne promene i kulturno-političke prilike uslovile su ovaj zaokret u literaturi. Ipak, živo nasleđe Moravske misije ostavlja traga. Stalni hibridni grčko-latinski karakter crkvenoslovenske obrazovanosti u češkoj kneževini potvrđen je mnoštvom primera, i grčka škola se često ispoljava u lokalnim crkvenoslovenskim prevodima latinskih izvora.

Kako je bilo rečeno u pomenutom rezimeu našeg rada o stihu slovenskog Misala, nadredni znaci u Kijevskim listićima pojavljuju se u dve različite funkcije, pre svega u poznatoj ulozi grafičkih signala u staroslovenskim spomenicima (početni samoglasnici se uslovno obeležavaju grčkim znacima aspiracije, a prvi od dva neposredno susedna samostalna samoglasnika izdvaja se akutom). U ostalim slučajevima akut pada na naglašeni samoglasnik, gravis na kraj-

[35] Lehr-Spławiński, 119.
[36] V. J. Vajs, Sborník staroslovánských literárních památek o sv. Václavu a sv Lidmile (Praha, 1929), 15.

nji nenaglašeni, a iskrenuti luk na dugi samoglasnik, ali u ovoj drugoj, prozodijskoj funkciji, nadredni znaci se primenjuju »samo u onim slučajevima u kojima to zahteva ritmičko-melodijska struktura«. Pitao sam se da to u datoj vezi nisu notni znaci — virga, punctum itd.[37] E. Koschmieder odgovara potvrdno i pretpostavlja da nadredni znaci u Kijevskom misalu i pravila njihove upotrebe odgovaraju »nameni latinskih neuma* i prilikama kada se izvodi svečana služba sakramenata«.[38] Sada međutim, posle najnovijih međunarodnih uspeha u analizi vizantijske i crkvenoslovenske notacije, ne treba ispuštati iz vida daleko veću sličnost sva tri muzičko-prozodijska znaka Kijevskog misala i odgovarajućih po formi i funkciji ranih vizantijskih neuma i njihovih izdanaka u slovenskim rukopisima crkvene poezije.

Ponavljam:[39] u ranoj vizantijskoj tradiciji ὀξεῖα (') figurira samo na naglašenim slogovima i označava dizanje glasa, βαρεῖα (`) označava spuštanje, a κλάσμα (˘) – ritmičko duljenje. Od ova tri »znaka« κλασμα (na crkvenoslovenskom чашька) pojavljuje se u Kijevskim listićima upravo na dugim samoglasnicima, ὀξεῖα samo na naglašenim (osim na spojevima samoglasnika, gde ovaj znak gubi svoju muzičko-prozodijsku funkciju i dobija ulogu čisto grafičkog signala) i, najzad, βαρεῖα pada samo na nenaglašene krajnje samoglasnike. Crkvenoslovenska muzička nomenklatura prevela je oba grčka pridevska termina odgovarajućim imenicama kojima su izražene njihove osobine: ὀξεῖα-стрѣла,, βαρεῖα-палѣка.

Mi namerno podvlačimo dvostruki muzički i prozodijski karakter ovih znakova u Kijevskom misalu jer oni strogo vode računa o prozodijskim elementima govora — akcentu, odsustvu akcenta i dužini, ali istovremeno signaliziraju datu prozodijsku osobinu samo onda kada to zahteva muzičko-ritmička struktura. U ovom smislu nadredni znaci Kijevskih listića naročito su bili bliski vizantijskim principima. Polazna tačka Koschmiederovih istraživanja —

[37] Slovo a slovesnost, I, 51.

* Neume — srednjovekovni notni znaci (primedba redaktora).

[38] E. Koschmieder, »Die vermeintlichen Akzentzeichen der Kiewer Blätter« Slovo IV—V (Zagreb 1955), 5—23.

[39] Isp. »The Slavic Response....« 258.

njegova sumnja u prozodijsku opravdanost nadrednih znakova Kijevskog misala — potpuno je u oprečnosti sa očiglednim činjenicama. Pesnički prevod i notacija verovatno su genetički povezani i ni u jednom ni u drugom slučaju grčki uzor ne podleže sumnji. Za nastavljača vizantijskog nasleđa въспѣвати въ свои ѩзыкъ samo po sebi je značilo pevati u stihovima.

Uprkos sve jačem latinskom pritisku na češki duhovni život, svaki slovenski molitveni tekst koji je bio vezan za Češku desetog i jedanaestog veka nosi u sebi očevidno vizantijsko obeležje, i čak je ona crkvenoslovenska pesma koja je krajem jedanaestog veka preživela uništenje slovenskog bogosluženja i ostala u svetovnoj upotrebi (Господи помилоуи ны) vezana i tekstom i melodijom za grčku tradiciju.[40]

Za crkvenoslovensku poeziju — svejedno da li prevodnu ili originalnu, bez obzira sa kog je jezika načinjen prevod, sa grčkog ili latinskog, kojoj redakciji pripada spomenik, glavni stimulus uvek ostaje vizantijski umetnički kanon.[41] Potcenjivati ili uopšte odricati značaj tog impulsa i u poeziji, i u crkvenoj muzici, i u ikonografiji nije manji greh od suprotnih pogrešnih predstava o pasivnom podražavanju i ropskoj zavisnosti slovenske pismenosti, naročito poezije, od grčkih uzora. Kao izrazit primer koji istovremeno ilustruje i ogroman značaj modela i vrednost stvaralačke varijacije na datu temu može da posluži južnoslovenska ili ruska ikonografija kojoj niko ne poriče ni izrazitu originalnost ni svetsku slavu, uprkos tome što su svima poznati njeni vizantijski koreni. Odnos između vizantijske i srednjovekovne slovenske umetnosti možemo da uporedimo sa odnosom

[40] Isp. »O ostacima ranog srednjovekovnog stiha u češkoj književnoj tradiciji« Slavistična Revija, III (1950), 267—273. Na paralelno pitanje o crkvenoslovenskoj pesmi u svetovnoj upotrebi u Poljskoj (u Slovo a slovesnost, I, 52 i 132) nadam se da ću se vratiti drugom prilikom.

[41] Isp. J Vajs, Mešni řád charvátsko-hlaholského Vatikánského misálu Illir. 4 a jeho poměr k moravsko-pannonskému sakramentáři stol IX (Praha, 1939), str 3: »U prevodu provejava vizantijsko-slovenski duh«.

između irmosa i tropara. Tropari su i po svom spoljašnjem i unutrašnjem obliku u određenoj zavisnosti od irmosa i baš zato neizbežno traže nešto novo što bi ih razlikovalo. Upravo u toj složenoj igri zbližavanja i udaljavanja između irmosa i tropara skriva se velelepnost majstorskih pesama i u toj istoj igri leže temelji stvaralačke autonomije i suverene ravnopravnosti slovenskih provincija vizantijske likovne umetnosti i književnosti.[42]

[42] U gore navedenim pokušajima metričke interpretacije crkvenoslovenskih pesničkih tekstova zadatak je bio da se otkrije silabički metar, dok su pitanja prvobitnog zvučanja stihova, koja nisu povezana sa njihovom silabičkom strukturom, u ovim pokušajima bila namerno zapostavljena. Naravno, suština versifikacije nije se ograničavala samo na izosilabizam, ali za prethodnu orijentaciju u izvorima staroslovenske poezije broj slogova nam služi kao najsigurniji orijentacioni kriterijum.

STRUKTURA DVEJU SRPSKOHRVATSKIH PESAMA*

I. SILUANOVO SLOVO SV. SAVI

1. *Slavi*	*otbegnuv,*	*slavu*	*obrete,*	*Savo,*
2. *Tamo*	*otjudu*	*slava*	*javi se*	*rodu.*
3. *Roda*	*svetlost*	*veri*	*svetlost*	*prezre,*
4. *Tem že*	*rodu*	*svetilo*	*javi se*	*vsemu.*
5. *Uma*	*visota*	*sana*	*visotu*	*svrže,*
6. *Tem ubo*	*uma*	*više*	*dobrotu*	*stiže.*
7. *Slova*	*slavi*	*Save*	*splete*	*Siluan.*

Pesma monaha Siluana, unesena u jedan hilandarski rukopis XIV v., sastavljena je iz sedam stihova. Svaki stih razlaže se na pet jedinica, tj. na pet naglašenih reči od kojih su neke praćene enklitikama.

Najveći deo stihova sadrži po dvanaest slogova s obaveznom granicom reči između prvog, sedmosložnog, i drugog, petosložnog polustiha. U skladu s tim drugi polustih sastoji se iz trosložne i dvosložne jedinice (3+2), a samo u poslednjem, sedmom stihu, poredak jedinica je obrnut (2+3). U prvi polustih ulaze dve dvosložne jedinice i jedna trosložna bilo kojim redom, ali s preovlađivanjem sheme 2+3+2.. Treći stih ima samo deset slogova — šest u prvom i četiri u drugom polustihu — i sastoji se iz pet dvosložnih jedinica, ali je mogućno da reč *svetlost* treba čitati s vokalom posle dvaju krajnjih konsonanata, u skladu sa dugo održavanom navikom da se sporadično veštački vokalizuju izgubljeni poluglasnici kako u poetskim proizvodima, tako i u crkvenom pjeniju. U šest ostalih stihova drugi polustih sadržava petosložnu normu, a prvi polustih sekundarno odstupa od nje samo u zaključnom stihu koji uopšte stoji zasebno: *slova*

* Objavljeno u *Zborniku za filologiju i lingvistiku* IV—V Novi Sad, 1961/62, 131—139.

slavi Save (2+2+2). Napomenimo povodom dvaput upotrebljene reči *svetlost* da se od ostalih trideset triju jedinica u pesmi samo dve završavaju zatvorenim slogom [1^2 na (*v*) i 7^5 na (*n*)].

Uopšte, raspored dvosložnih i trosložnih jedinica u Siluanovoj pesmi ukazuje na jednu zanimljivu tendenciju: neparne jedinice u stihu su obično dvosložne (prva, treća i peta jedinica su dvosložne u šest slučajeva od sedam), dok je od parnih jedinica češće trosložna četvrta (u pet stihova), a ređe druga (u tri stiha od sedam). Kraće rečeno, jedinice neparne po položaju u stihu pokazuju sklonost ka parnom broju slogova, a parne ka neparnim.

U Siluanovom *Slovu* svaka prosta rečenica zauzima po jedan stih, a fraza (tj., po definiciji Peškovskoga, samostalna intonaciona celina koja pokriva ili posebnu prostu rečenicu ili kombinaciju prostih rečenica koje sačinjavaju složenu celinu)[1] uvek počinje neparnim stihom. Iz ovoga izlazi da svaka kombinacija neparnog stiha sa sledećim parnim obrazuje sintaksičku celinu sastavljenu iz dveju prostih rečenica, dok neparni stih kojemu ne sledi parni predstavljaju zasebnu prostu rečenicu. Na taj se način pesma sintaksički raščlanjava na tri dvostiha koji sadrže trostruku »slavu Savi« i jedan usamljen zaključni stih koji imenuje autora slavospeva.

Strog je i svojevrstan izbor gramatičkih kategorija koje učestvuju u Siluanovoj pesmi. Od trideset pet naglašenih reči dvadeset jedna, tj. 60 %, pripada imenicama, sedam reči, tj. 20 %, ličnim glagolskim oblicima, pet reči, tj. preko 14 %, prilozima a po jedan primer otpada na adverbijalizovane participe (1^2 *otbegnuv*) i na zameničke prideve (4^5 *vsemu*). Pridevi potpuno odsustvuju. Nema brojeva, a uloga gramatičkog broja je minimalna: prema dvadeset devet oblika jednine stoji svega jedan primer množine (7^1 *Slova*). Na svaki stih i, prema tome, na svaku rečenicu dolazi po jedan lični glagolski oblik. Gramatički karakter svih tih oblika je jednak: aorist, jednina, zajednička forma drugog i trećeg lica koja se odnosi na drugo lice u početnom stihu, a na treće u svim ostalim.

1 A. M. Peškovskij, Russkij sintaksis v naučnom osveščeniji, Moskva 1956, gl. XXV.

Svi prilozi vezani su za prvi, a sve lične glagolske forme za drugi polustih. Raspored priloga je strogo simetričan — jedan u srednjem, tj. četvrtom stihu, i po dva u drugom od početka i drugom od kraja. Prilozi u Siluanovom *Slovu* svaki put uvode drugu od dveju korelativnih rečenica (apodozu); stoga se prilozi i javljaju uvek i isključivo u prvom polustihu parnih redaka. Položaj ličnih glagolskih formi varira između početka i kraja drugog polustiha, pri čemu prvi ili jedini glagol svake fraze zauzima drukčije mesto nego poslednji glagol prethodne fraze. U prvom, srednjem i krajnjem stihu drugi polustih počinje glagolom. Shema rasporeda ličnih glagolskih formi je: 1^4 — 2^4. 3^5 — 4^4. 5^5 — — 6^5.7^4.

U rečničkom repertoaru pesme imenice sačinjavaju većinu i njima pripada glavna, posebno mnogostruka uloga u pesničkoj gramatici Siluanovih stihova. Najveći broj imenica usredsređen je u neparnim stihovima (tri u prvom i po četiri u trećem, petom i sedmom), dok na apodozu, tj. na parne stihove (drugi, četvrti i šesti) redovno dolaze po dve imenice.

Triput se sreću u stihovima lična imena: autor je imenovan na kraju slavospeva (7^5 *Siluan*), a onaj koga on proslavlja dvaput — na kraju prvog retka (1^5 *Savo*) i ponovo u krajnjem stihu (7^3 *Save*). Ostalih devetnaest imenica pripadaju neživoj kategoriji apstraktnih ili zajedničkih imenica. Osim pomenutog vokativa svih dvadeset imeničkih formi raspodeljeno je na tri centralna padeža (sedam primera genitiva i po pet nominativa i akuzativa) i na jedan periferijski (tri oblika dativa). Sve se imenice javljaju isključivo u sintagmama bez predloga. Upotreba genitiva, padeža najčešćega u *Slovu*, ograničena je na prvi polustih, dok se ostala tri padeža sreću u oba polustiha.

Prvi dvostih primenjuje πολύπτυτον 1^1 *slavi* — 1^3 *slavu* — 2^3 *slava* radi antitetičke konstrukcije — *slavi otbegnuv, slavu obrete* — s oštrim kontrastom između ablativnog genitiva i akuzativa objekta na koji je radnja upravljena, i s insistiranjem na dvostrukom značenju slave, svetovnom i crkvenom, i na sazvučju suprotstavljenih glagolskih osnova 1^2 *otbegnuv* i 1^4 *obrete*. Sličnost početnih elemenata u 1^2 *ot*begnuv i 2^2 *ot*judu sekundira igri na jedinstvu

korena igrom na jedinstvu prefiksa. U drugom dvostihu suprotstavljanje dvaju spolja sinkretizovanih, ali unutrašnje različitih oblika akuzativa u 3^2 *svetlost* i nominativa 3^4 *svetlost* prvo jednog drugome (homonimni πολύπτωτον), a zatim drugog derivacionoj formi od istog korena, 4^3 *svetilo* (παρηγμένον), uklanja antinomiju između »svetlosti roda« i »svetlosti vere« koja prerasta u sintetički lik svetla koje se javilo rodu usled blagočastivog preziranja sjajnosti rođenja. Pobočni poliptoton podržava antitezu i pojačava prelaz od prvog dvostiha ka drugom: 2^5 *rodu* — 3^1 *roda* — 4^2 *rodu*. Semantička veza između oba dvostiha podvučena je paralelizmom njihovih završnih redaka: 2^2 *otjudu* . . . 2^4 *javi se rodu* — 4^2 *rodu* . . . 4^4 *javi se vsemu* s ponavljanjem oblika *rodu* i *javi se* i unutrašnjim »rimoidima«: otju*du* — ro*du*, ro*du* — vse*mu*. Sintaksički i u znatnoj meri semantički paralelizam povezuje početke drugog i trećeg dvostiha.

Roda svetlost veri svetlost prezre. Tem že rodu . . .
Uma visota sana visotu svrže. Tem ubo uma . . .

Izmenjen je samo poredak podmeta i direktne dopune: akuzativ, koji je prethodio nominativu u trećem stihu, sledi za njim u petom. Poliptoton na kojem su izgrađeni neparni stihovi oba dvostiha pretvara se u paregmenon u njihovim parnim stihovima: 3^2 *svetlost* (ak.) — 3^4 *svetlost* (nom.) — 4^3 *svetilo*; 5^2 *visota* — 5^4 *visotu* — 6^3 *više*. Na ponavljanje s morfološkom i sintaksičkom varijacijom 3^1 *roda* — 4^2 *rodu* nadovezuje se ponavljanje sa samo sintaksičkom varijacijom 5^1 *uma* (*visota*) — 6^2 *uma* (*više*). Hijazam — 3^2 akuzativ 3^4 (nominativ) (5^2 nominativ) 5^4 akuzativ — niukoliko nije slučajan. Oba puta u početku antitetične protaze stoji sintagma, prihvaćena i transformirana u prvom polustihu sintetične apodoze: $3^{1,2}$ *roda svetlost* — $4^{2,3}$ *rodu svetilo*; $5^{1,2}$ *uma visota* — $6^{2,3}$ *uma više*. Visina razuma, nadvladavši visinu čina, samim tim uznela se dobro iznad razuma. Glasovne metateze prate razvijanje teme: 6^1 *tem ubo* — $6^{2,4}$ *uma* . . . d*ob*rotu.

Proslavljanje se završava trećim dvostihom, a naročita orijentacija na slikovanje propraća konačnu apoteozu: $5^{4,5}$ *visotu svrže* — 6^3 *više* — $6^{4,5}$ *dobrotu stiže*.

Pogovor od jednog stiha s autorovim potpisom, iako veran strukturalnim principima cele pesme, poseduje istovremeno i nekoliko karakterističnih osobenosti. Prosta rečenica sedmog stiha ne ulazi u sastav veće sintaksičke celine i nema karakter antiteze, prisutne u svakom od tri dvostiha. Zbog toga adnominalni genitiv ovde sledi za upravnom imenicom, dok su u prethodnim suprotstavljanjima analogne konstrukcije pokazivale obratan poredak: 3 *roda svetlost veri svetlost prezre* (upor. 5). Samo u poslednjem stihu kombinuju se imenice u akuzativu i dativu — 7 *slova slavi Save splete*, dok se u ostalim stihovima dativ pojavljuje samo uz refleksivni glagol 2: *javi se rodu* (upor. 4). Najzad, samo u poslednjem stihu nominativ podmeta sledi za glagolom priroka *splete Siluan.*

Izbor reči i glasovnih kombinacija u krajnjem stihu čini ga srodnim s pravim stihom i tim savlađuje usamljenost u odnosu prema susednim stihovima. Sintagma $7^{2,3}$ *slavi Save* vraća čitaoca leksičkim jedinicama koje uokviruju početni stih — $1^{1,5}$ *Slavi . . . Savo*. Slikuju se glagolski oblici oslonjeni na svetiteljevo ime u oba stiha: 1^{4} obre*te* — 7^{4} sple*te*. Zev, karakterističan za prvi stih — slav*i* *o*tbegnuv, slav*u* *o*brete — prenosi se u završnom stihu sa granica réčī u unutrašnjost jedne reči — 7^{5} Sil*ua*n. Tradicionalna etimološka figura — $7^{1,2}$ *Slova slavi*, koja približava paregmenon paronomasiji, otvara najduži u celoj pesmi lanac glasovnih ponavljanja — S*l*o*v*a s*l*a*v*i Sa*v*e sp*l*ete Si*l*uan, — varijaciju na glasovnu temu koja povezuje neparne leksičke jedinice prvog stiha: 1^{1} *Slav*i — 1^{3} *slav*u — 1^{5} *Savo*.

Od svih suglasnika najčešće dolaze u pesmi obe foneme koje se javljaju u imenu *Sava*: dvadeset dva (*s*) i devetnaest (*v*). Po stepenu frekvence za njima slede šesnaest (*t*) i deset (*l*). Te četiri klase zajedno sačinjavaju više od dve trećine celokupnog broja neslogovnih fonema u tekstu. Sva četiri suglasnika, pritom u baš takvom poretku, javljaju se u reči *svetilo*, metaformičkoj slici nimbom uvenčanog svetitelja, koja obeležava kulminacionu tačku u Siluanovom slavospevu i, razume se, ne slučajno zauzima centralno mesto u pesmi, tj. treće mesto među pet leksičkih jedinica u četvrtom od sedam stihova. Među apelativnim jedinicama reč *svetilo* je jedini u celoj pesmi predmetni termin, doduše upotrebljen

u očigledno prenosnom, ipak spiritualnom značenju. U samom slavospevu jedino apstraktne imenice, koje označavaju atribute atributa, služe kao podmeti prelaznih glagola, sačinjavajući na taj način svojevrsne gramatičke trope: 3 *veri svetlost prezre*; 5 *uma visota*... *svrže*, 6... *stiže*. Ista četiri suglasnika, od njih dva dvostruko, figurišu po dvaput u prethodnom stihu ($3^{2,4}$) u reči *svetlost*, povezanoj gramatičkom figurom sa sledećom *svetilo*.

Iste ove foneme, zajedno i zasebno, ponavljaju se na razne načine kroz celu pesmu, pri čemu kao polazna tačka ponavljanja služi početna fonema leksičke jedinice. Karakteristično je da svaki stih i u svakom stihu svaki od pet odeljaka igra u tim varijacijama posebnu, svojevrsnu ulogu.

Treći, srednji odeljak, jedini od svih pet, ponavlja te glasovne kombinacije ili njihove pojedinačne delove u svakom stihu: 1^1 *sl*a*v*u — 2^3 *sl*a*v*a — 3^3 *v*eri (pri čemu celom slogu (ve) sekundiraju susedne reči $3^{2,4}$ *sve*tlost) — 4^3 *sve*tilo — 5^3 *s*ana (s tim da slog (sa) sreće podršku u 7^3 *Sa*ve) — 6^3 *vi*še (slog (vi) nalazi pritom oslonce u rečima 5^2 *vi*sota, 5^4 *vi*sotu i 7^2 sla*vi*) — 7^3 *Sav*e.

Prvi odeljak ostvaruje ovo ponavljanje samo u oba krajnja stiha — u početnom stihu uporedo s ostala dva neparna odeljka (1^1 S*l*a*v*i — 1^3 s*l*a*v*u — 1^5 *S*a*v*o), a u poslednjem stihu uporedo s ostala četiri odeljka (*S*l*o*v*a *sl*a*v*i *S*a*v*e *sp*l*e*te *S*i*l*uan).

Parni odeljci parnih stihova, a takođe i početnog stiha, ne uzimaju učešća u ponavljanju, dok parni odeljci svih ostalih stihova učestvuju u njemu u najmanju ruku trima fonemama: 3^2 *svetlost* — 3^4 *svetlost*; 5^2 *visota* — 5^4 *visotu*; 7^2 *sl*a*v*i — 7^4 *spl*e*te*. Doduše, sa rečju 5^4 *vis*otu u sazvučju je i 2^4 i 4^4 ja*vi s*e, ali celishodno je izdvojiti najčešću varijantu ponavljanja, vezanu s aliteracijom početnih suglasnika

Najzad, u istom osnovnom ponavljanju učestvuje peti odeljak u pet stihova: tu stalno figuriše fonema (s) koja zauzima početni položaj u najmanje četiri, a ako se pretpostavi metateza *vsemu* > *svemu* u svih pet slučajeva. Svih pet (s) ulaze u sastav dvojnih kombinacija, u prva tri primera sa (v) (1^5 *S*a*v*o — 4^5 *vs*emu ili *sv*emu — 5^6 *sv*rže), u četvrtom sa (t) (6^5 *st*iže) i u petom sa (l) (7^5 *Sil*uan). Na taj način sukcesija

neslogovnih fonema udruženih sa (s) odgovara njihovom poretku u ključnoj reči *svetilo*, pri čemu je sačuvan čak i poredak kombinacije (t) i (l) sa susednim (i): s*ti*že — sve*ti*lo; S*il*uan — svet*il*o.

U glasovnoj, stihovnoj i gramatičkoj strukturi *Slava sv. Savi* značajnu ulogu, kao što smo videli, igra kontrast među parnim i neparnim stihovima, a takođe i među parnim i neparnim odeljcima stihova. Ovom suprotstavljanju naročito pogoduje neparni broj stihova cele pesme, isto kao i leksičkih jedinica unutar svakog stiha. Na toj podlozi naročito uočljivo se ocitavaju ,Siluanove vizantijskom dijalektikom inspirisane antitetičke tananosti koje se široko koriste gramatičkim figurama, dok ove sa svoje strane nalaze podršku u paronomastici mnogokratnih ponavljanja. Svi ti načini, kako glasovna ponavljanja tako i gramatičke figure, dobivaju naročitu snagu i uverljivost na pozadini radikalnih ograničenja u glasovnom i gramatičkom sastavu pesme.

II. DŽORE DRŽIĆ: »NA LOVU«

1 Lovac loveći, diklice,
S kragujcem drobne ptičice,
3 Bješe t' mi gorko sunačce
Ter iskah hladne vodice.
5 Ištući hladne vodice,
Nađoh si mlade diklice,
7 Gdi beru cvitak ružice
Ter sebi viju krunice;
9 Imahu luke rožance
I s perjem zlate strelice.
11 Smirno se molim, diklice,
Pridrage moje sestrice,
13 Jeda gdi znate vodice,
Napojte vaše službice.

Ovaj izvrsni uzorak dalmatinsko-dubrovačke poezije iz doba na izmaku XV v., uključen u poznati Ranjinin rukopisni zbornik iz 1507. godine, sadrži četrnaest osmosložnih stihova s obaveznom cezurom posle petog sloga i skoro obaveznom posle trećeg (jedini izuzetak čini prvi stih: 2+3+3), pri čemu 3+5 ima veći značaj za sintaksičku

strukturu teksta nego shema 5+3.[2] Pesma se sastoji iz sedam dvostiha, razgraničenih razgovetnim sintaksičkim pauzama. Svih četrnaest stihova povezani su zajedničkom rimom. Ova je stroža na krajevima dvostiha nego na krajevima neparnih stihova gde se, uporedo sa preovlađujućim sufiksima *-ice*, *-icē*, susreću primeri jednosložne rime kao [3]*sunačce*, [9]*rožance*. S druge strane u granicama dvostiha rime nalaze podršku u unutrašnjosti stihova, pretvarajući tesni semantički kontakt između parnih stihova u povezanost glasovnih likova. Upor. [1]*diklice* — [2]*ptičice*, [5]*hlādnē* vo*dicē* — [6]Na*đoh* si *mlādē* di*klice*; [7]*cvitak ružice* — **viju krunice*; [9]*I*māhu *lūke rožance* — [10]*I* s perjem *zlātē* strelice.

Pesma se razlaže na tri odeljka: srednji od njih obuhvata tri, a dva krajnja po dva dvostiha. Orijentacija na simetriju triju odeljaka nalazi jasan izraz u dvema stožernim rečima, triput ponovljenim na krajevima redaka, po jedanput u svakom odeljku, pri čemu se jednom od reči završava prvi redak svakog odeljka: [1]*diklice* — [4]*vodicē*; [5]*vodicē* — [6]*diklice* — [11]*diklice* — [13] *vodicē.*

Svaki odeljak u pesmi sadrži po jednu složenu sintaksičku celinu koja udružuje dve nezavisne rečenice povezane pomoću veznika *ter* u prvom odeljku, a bez veznika u ostala tri odeljka: [6]*Nađoh si . . .; Imahu . . .* [11]*Smirno se molim . . . Napojte . . .* Samo jedna od dveju povezanih nezavisnih rečenica je prosta, dok je drugoj potčinjena u trećem odeljku dopunska rečenica, u prvom odeljku izdvojena konstrukcija s glagolskim prilogom, a u drugom odeljku i jedno i drugo. Prvi odeljak počinje konstrukcijom s glagolskim prilogom [1] *. . . loveći . . . ptičice*, a drugi, u korelaciji s tim, konstrukcijom [5]*Ištući . . . vodice.* U drugom i trećem odeljku umetnuta je među obe nezavisne rečenice po jedna dopunska rečenica, oba puta s istim pristupnim elementom *gdi* ([7]*Gdi beru . . .* i [13] *gdi znate . . .*), ali u drugom odeljku ta je rečenica potčinjena prethodnoj, a u trećem sledećoj. Na

[2] Ostavljamo otvoreno pitanje o rasporedu akcenata u ovim stihovima, budući da diskusija o starodubrovačkom prozodijskom sistemu još nije završena. Uostalom, ritmička analiza pesme *Na lovu* očigledno svedoči u korist novoštokavske akcentuacije. O akcenatskoj shemi ove pesme u njenom jampskom liku v. F. E. Korš, Vvedenie v nauku o slavjanskom stihosloženii (SPb., 1907), str. 46, i R. Jakobson, *Studies in Comparative Slavic Metrics, Oxford Slavonic Papers*, III, 1952, str. 53 i d.

taj način srednji odeljak pesme sadrži sintaksičke odeljke obaju krajnjih odeljaka, ali, za razliku od njih, on dvaput pribegava parnom kombinovanju istorodnih članova — [7]*Gdi beru cvitak . . . ter sebi viju krunice*; [9]*imahu luke . . . i ... strelice*, dok u krajnjim odeljcima nema rečenica ove vrste.

Tako i na morfološkom planu prisustvo ili, pak, odsustvo izvesnih kategorija udružuje oba krajnja odeljka suprotstavljajući ih srednjem, dok se nasuprot tome diferencijalne odlike dvaju krajnjih odeljaka nalaze okupljene u srednjem odeljku koji na ovaj način ostvaruje sintezu obaju krajnjih odeljaka.

Po upotrebi imenica u raznim padežnim oblicima bez predloga dva krajnja odeljka potpuno se slažu: u oba se nalazi po jedan primer akuzativa i genitiva i po dva primera nominativne forme u njenoj nazivnoj ili vokativnoj funkciji, ukupno po četiri padežne forme, dok kao protivteža prema svih tih osam primera stoji opet osam bespredložnih formi srednjeg odeljka. Naspram svega dva primera genitiva u krajnjim odeljcima srednji takođe ima dva genitiva, ali za razliku od svojih suseda, on se ne koristi nominativnom formom, i njegovih šest primera akuzativa odgovaraju zajedničkom zbiru nominativnih i akuzativnih formi oba krajnja odeljka.

Krajnji odeljci sadrže četiri lična indikativna glagolska oblika, po dva u svakom, kao protivtežu prema četiri indikativne forme u srednjem odeljku. Obe forme u prvom odeljku pripadaju prošlom vremenu (imperfektu), a u trećem prezentu, dok se u drugom odeljku kombinuju dve lične forme prošlog vremena (aorista, odn. imperfekta) u glavnim rečenicama sa dvema formama prezenta u dopunskoj rečenici.

Sva tri odeljka razlikuju se u pogledu glagolskih oblika za lice i broj. Prvo lice jednine dolazi po jedanput u svakom odeljku ([4]*iskah*, [6]*nađoh*, [11]*molim*), ali se treće lice jednine javlja isključivo u početnom odeljku ([3]*bješe*), treće lice množine samo u srednjem ([7]*beru*, [8]*viju*), a drugo lice samo u poslednjem ([13]*znate*, [14]*napojte*). Prisustvo formi trećeg lica udružuje srednji odeljak s početnim, nasuprot poslednjem koji ne sadrži takvih formi. U isto vreme glagolske

forme množine suprotstavljaju srednji i treći odeljak prvome gde kategorija glagolske množine nije zastupljena.

Osim ličnih indikativnih oblika u svakom odeljku se nalazi još po jedna glagolska forma. Ovamo spadaju glagolski prilozi u početnim stihovima prvog i drugog odeljka i drugo lice množine imperativa u poslednjem stihu krajnjeg odeljka. Oba glagolska priloga dobivaju povećan značaj neposredno sledeći za drugim obrazovanjima od istog korena: [1]*Lovac — loveći*... [4]*Ter iskah hladne vodice*, [5]*Ištući hladne vodice*, [6]*Nađoh si mlade diklice*. S aoristom *nađoh* u korelaciji je imperativ [14]*napojte*, tj. drugi i poslednji oblik svršenog vida u celoj pesmi, koji pri tom još i sadrži isti prefiks.

Uprkos velikom obilju imeničkih oblika u ovom tekstu, koji obuhvata devetnaest imenica i samo devet ličnih glagolskih oblika, mi tu nalazimo svega jednu rečenicu s izraženim podmetom — [3]*Bješe t' mi gorko sunačce*, i ta rečenica pruža jedini primer imenskog predikata s glagolskom sponom, dok sve ostale glagolske forme — kako lične, tako i nelične — figurišu bez imeničkog ili zameničkog podmeta, ali s neposrednom dopunom, obično imeničkom, a u usamljenoj refleksivnoj konstrukciji zameničkom ([11]*se molim*). Prva reč pesme imenuje njenog junaka, ali forma *lovac* tu nikako ne istupa u funkciji podmeta, već u apsolutnom nominativu. Na kraju istog početnog stiha i ponovo u poslednjem odeljku, opet na kraju početnog stiha, imenovanje junakinja *diklice* takođe je istrgnuto iz sintaksičkog konteksta i dato u formi obraćanja.

Slično »drobnim ptičicama« koje lovi junak, imenički inventar cele pesme protkan je deminutivnim sufiksima: triput *diklice*, *kragujac*, *sunačce*, triput *vodicē*, *cvitak ružicē*, *krunice*, *śtrelice*, *sestrice*, *službice*.[3] Počinjući motivom lova, pesnik niže lanac stereotipnih erotičkih slika. Najveća originalnost leži upravo u gramatičkoj kompoziciji koja pri prelazu s jednog motiva na drugi dovodi do istovremenog učešća doslovnih i metaforičkih značenja i do igre na kolebanju između ta dva semantička plana.

[3] V. M. Rešetar, *Rječnik i dikcija pjesama Ranínina zbornika*, Rad JAZU, CCLX, 1938, str. 26 i d.

Sinonimičnost između devojaka i ptičica maskirana je u početku pesme time što se autorova uloga predvaja na lov na ptice i na razgovor s devojkama. Žega koja ga je navela da potraži hladne vode istovremeno i odvlači lovca od lova i, opet, podstiče momka, raspaljujući u njemu želju da utoli ljubavnu žeđ. Pripovedač je tražio hladne vodice, a našao mlade devojke, i ponovo je neizvesno šta je to — izlišan korak ustranu ili, naprotiv, srećna inicijativa. Dok je prvi odeljak pričao o usamljenoj prošlosti junaka, drugi uvodi junakinje i prepliće prošlost sa sadašnjošću, a mnoštvo obuhvaćenih lica dolazi da smeni jedninu.

Devojke su snabdevene amblemskim ljubavnim rekvizitima, vencima ruža i rožanim lukovima sa zlatnim strelama. Strele *s perjem* opominju na lovca *s kragujcem* u početku pesme: to su jedina dva primera instrumentala u celom tekstu. Ali na mušku simboliku sokolara nadovezuje se slika naoružanih devojaka, termin *strelice* i *sestrice* u završecima susednih dvostiha sačinjavaju snažnu paronomasiju, prvobitna slika usamljenog lovca rastvara se u motivu kolektivnog služenja devojkama, i ponovivši treći put genitivnu formu *vodicē*, gramatički simbol nepotpunog ovladavanja, pesnik se pokorno obraća devojkama s pozivom: [14]»*Napojte vaše služice*«. Između toga zaključnog stiha i retka [6]»*Nađoh si mlade diklice*« postoji tesna veza: i jedna i druga radnja posmatraju se u svom završetku, — kad je pesnik našao devojke, one treba da napoje i njega i njemu slične. U ulozi direktnog objekta pojavljuju se žedne sluge smenjujući devojke. Epsko prošlo vreme konačno je u poslednjem odeljku ustupilo mesto sadašnjem, a treće lice drugom. Obraćanje vokativom *diklice* našlo je sebi prirodan korelat u zapovednom načinu, dok je u početnom odeljku to bio adresat, hronološki i tematski neukopčan u opisivanu radnju.

U poređenju sa pridevima prvih dvaju odeljaka, u trećem se pojavljuje nova vrsta odredbe, prisvojne zamenice koje obeležavaju tesnu vezu između junaka i junakinja, dok su u ranijim odeljcima zamenice bile zastupljene isključivo dativnim formama *mi*, *si*, *sebi* koje su ograničavale radijus zbivanja. Važna uloga prisvojnih zamenica pokazuje se u njihovoj snažnoj glasovnoj vezi s kontekstom: [11]*mo-*

lim, dik*lice* — [12]*mo*je sest*rice*;[13] *znate* vod*icē* — [14]*vaše* slu-*žice* s aliteracionim hijazmom (z)—(v)—(v)—(s). O svesnoj pažnji pesnika prema početnim glasovima i slovima svedoči njegova strast za akrostih koji pominje Jagić.[4]

Osnovni faktor koji je odredio razvoj lirske teme pesme i neraskidivo vezao leksičke slike *diklice* i *vodicē*, žar ljubavnog mučenja, našao je tradicionalni simbolički izraz u žarkom sunašcu koje je pesnik ne bez razloga postavio kao jedini gramatički subjekat širom cele pesme, i pritom u jedinoj atributivnoj rečenici: *Bješe t' mi gorko sunačce*. Smela paronomasija povezala je sintagmu *gorko sunačce* i sazvučnu formu *s kragujcem*. Međutim neposredna veza subjekata radnje sa samim radnjama ostala je uglavnom u senci, dok je odnos između glagola i njihovih objekata naprotiv podvrgnut jarkom osvetljenju.

Prividna nepovezanost između obraćanja devojkama i traženja sveže vodice u prilogu pesme *Na lovu* smanjena je u epilogu utvrđivanjem imperativne veze između molbe devojkama i nalaženja žive vode. Srednji odeljak, povezujući lancem obilaznih kazivanja i metamorfoza prolog s epilogom, prirodno ujedinjuje njihova umetnička sredstva i istovremeno kontrastira prema njima maksimalnom koncentracijom na objekatskim odnosima, prelaskom od dijaloškog lakonizma za podrobniji i jače objektiviran opis i pretvaranjem adresata govora u direktne učesnice u radnji.

[4] *Stari pisci hrvatski*, II, 1870, str. II.

O STRUKTURI STIHA SRPSKOHRVATSKIH NARODNIH EPOVA*

1. Sa gledišta smisaonosti jezika pogrešna su ona učenja o stihu koja se prema glasovima odnose kao prema prostim fizičkim, fiziološkim ili čulno-psihološkim pojavama. Nije zvuk već jezička jedinica — glas — onaj materijal od kojeg se izgrađuje stih. Kod glasova je bitna njihova fonološka vrednost ili drukčije rečeno: bitne su one glasovne osobine koje u datom jeziku mogu da posluže za diferenciranje smisla. Tek ta vrednost čini glasove sastavnim delom jezika, odnosno stiha.

Uzmimo nekoliko primera. Ukoliko kvantitet fungira kao prozodijski elemenat, onda pri tome ne igraju ulogu brojne varijante glasovno-fiziološkog ili akustičkog trajanja sloga, već fonološka opozicija dveju korelativnih vrednosti — obeležene (markirane) dužine i neobeležene (nemarkirane) kratkoće.[1] U prozodiji se takođe ne radi o raznovrsnosti stepena jačine glasa, odnosno pritiska, već o naglasku i njegovim različitim fonološkim funkcijama, ne o melodijskom bogatstvu govora, već o fonološkim opozicijama raznih intonacija itd. Glasovna realizacija jednog stiha, tj. njegova glasovna struktura može biti raznovrsna; pa ipak se u svim slučajevima radi o jednoj te istoj pojavi: o stihu. Stih po sebi spada

* U originalu naslov glasi: *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen* Objavljeno u: Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale, tome VIII—IX (1933). — Preveo *Tomislav Bekić.*

1 »Ne postoji ravnopravnost između dvaju članova korelativne opozicije: jedan član sadrži određeno obeležje (odnosno sadrži to njegovo obeležje u pozitivnom vidu), dok ga drugi član nema (ili ga, pak, sadrži, ali je tada realizovano u negativnom vidu). U prvom slučaju mi govorimo o markiranom (obeleženom) članu date opozicije u drugom o nemarkiranom« (v. N. Trubecki u *Travaux du Cercle linguistique* de Prague, IV 97).

u oblast fonologije; sa fonetskog stanovišta može se ocenjivati samo recitovanje stihova.

Nauka o jeziku, koja je bila prvenstveno zaokupljena ispitivanjem jezičkog fenomena sa akustičke strane, nije vodila računa o lingvističkoj vrednosti glasova. Ona nije bila u stanju da razlikuje: fonemu od njenih realizacija, fonološke probleme od fonetskih, učenje o stihu od učenja o recitovanju stiha. Karakteristično je da su predstavnici ovakve lingvistike obično od teoretičara stiha očekivali da »prema stihu zauzme stav stranca koji sluša stihove a pri tome ne razume jezik stiha«. Ali poezija je, s jedne strane, namenjena ljudima koji razumeju jezik stihova, pa ih stoga doživljavaju ne fonetski već fonološki, S druge strane, pomenuti »stranac« može biti samo fikcija; i za takvog »stranca« ne postoji samo čisto akustički doživljaj, — čovek će uvek pristupati nepoznatom poetskom izrazu sa svojim ličnim fonološkim osećanjem, on će stihove takoreći prefonologizirati (tj. dati im novu fonološku vrednost, prema sopstvenim kriterijima).

Stoga ćemo osnovno pitanje učenja o stihu formulisati na ovaj način: *koji fonološki elementi reči i rečenica čine dati stih stihom i kako su oni upotrebljeni?*

Da bi se dobio pravilan odgovor, moraju, pre svega, da budu ispitani zakoni odnosa između strukture stiha i fonološkog sistema odgovarajućeg jezika. Tim se udaraju temelji komparativnom učenju o stihu. Određeni broj prozodijskih korelacija jednog jezika omogućava određene sisteme strukture stiha, a druge isključuje.

Sve pojedinosti jedne konkretne, motoričko-akustičke realizacije stiha ne smeju se bez neophodne selekcije proglasiti bitnim karakteristikama stiha. I obratno: ne moraju sve osobine stiha biti motoričko-akustički realizirane. Takve osobine stiha koje se ne ostvaruju motoričko-akustički često su bile prenebregavane od strane konzekventno nefonološki orijentisanih jezičkih stručnjaka. Da navedemo izrazit primer: izdvajanje sintaksičkih celina u stihu. Značajna ritmička uloga granica reči je osobito često ostala nepoznata, pošto granice reči u govoru ne moraju uvek biti realizovane.

Daćemo još jedan primer neprimenljivosti naturalističkog postupka u analizi stiha. — Stihovima jedne pesme svojstvena je određena unutrašnja idejna shema koja nameće izrazu određene granice. Ta shema fungira kao jedan ritmički impuls, ona je svakom stihu nametnuta kao ritmički zadatak, te ona na taj način spada u bitne osobine stiha. Dok su pojedini delovi te idejne sheme u stihovima konstantno zastupljeni, dotle ostali dolaze do izraza samo kao osnovne tendencije, ne kao obaveznost, te stoga mogu i nedostajati pojedinim stihovima. Za naturalistički nastrojenog ispitivača, pak, ono što nije izraženo ne postoji, te se stoga stih veoma često karakterizira samo po svojim konstantama, a ritmičke tendencije se previđaju. Otuda je neodrživa podela stihova na kvantitativne, silabičke i akcenatske. Sasvim je sigurno da u svakoj strukturi stiha preteže jedan sastavni deo, ali se pri ispitivanju ne smemo ograničiti samo na navođenje onoga što je dominantno. Mora biti utvrđena i čitava hijerarhija podređenih sastavnih delova.

2. Na primeru srpskohrvatskog epskog narodnog stiha, desetercu, koji se većinom označava kao »čisto silabički«, želimo da pokažemo u kojoj sve meri mogu biti raznovrsni fonološki sastavni delovi strukture stiha. Kao polazna tačka za naša ispitivanja poslužiće nam spevovi crnogorskog guslara VUČIĆA, koje je G. GESEMANN snimio na gramofonsku ploču u fonetskom kabinetu pruske državne biblioteke. Stih i muzikalnost tih spevova čine zajedno jednu jedinstvenu strukturu koja poseduje svoje jedinstvene karakteristike, ali je pri tom ipak svaki od ta dva sastavna dela jedinstvene celine na izvestan način autonoman i zahteva posebno ispitivanje.

Uobičajena definicija glasi: deseterac je stih od deset slogova sa cezurom pred petim slogom. Time su određene dve osnovne konstante.

Jèsu žíva dvâ pòpova sîna.[2]

[2] Znakom ˋ obeležava se uzlazni, a znakom ̏ silazni akcenat kratkih vokala. Znak ´ označava uzlazni, a ̑ silazni akcenat dugih vokala. Up. *Travaux CLP* IV 176 i d.

S l o g je χρόνος πρῶτος. Pojava neslogovne foneme pred slogovnom fakultativna je, hijatus je dozvoljen, Na primer:

Što uzéti mȍrē Kȁurina.

Primećuje se da postoji tendencija ka izbegavanju zatvorenih slogova na kraju stiha; shodno tome, konsonanti unutar stiha, koji dolaze posle jednosložne foneme, priključuju se u izgovoru sledećem slogu. Slog deseterca može se, prema tome, shematski ovako predstaviti: (n e s l o g o v- n a f o n e m a+) s l o g o v n a f o n e m a.

A kad vȉdje zȁmišljena sȉna.

Obavezna je granica reči pred petim slogom stiha. To je izraz opšte tendencije ka uspostavljanju granice reči pred neparnim slogovima stiha i time ka izdvajanju dvoslogovnih celina. Shematska tabela 1 pokazuje raspored granica reči i naglasaka u Vučićevoj junačkoj pesmi »Čevljanin Rade«.

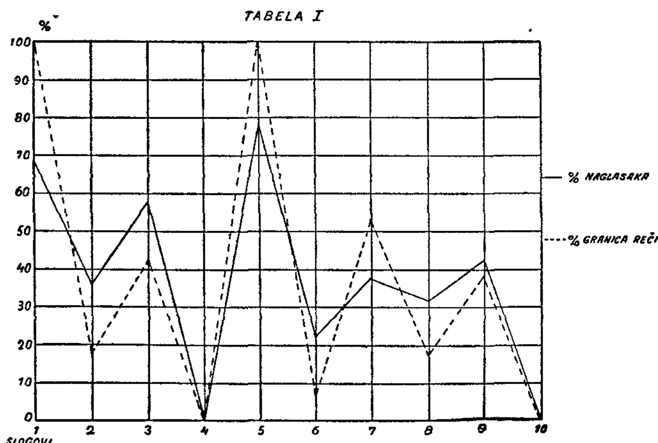
U Vučićevim spevovima ostvarena je u okviru stiha u 86 % slučajeva granica reči pred neparnim slogovima. U skladu s tendencijom o kojoj se radi, u tim epovima granica reči samo u 19% slučajeva dolazi pred parni slog, dok se u prozi taj procenat penje na 50%. Ritmički karakter deseteračke leksike zasnovan je, dakle, na ostvarivanju l e k- s i č k i h c e l i n a s a p a r n i m b r o j e m s l o- g o v a.

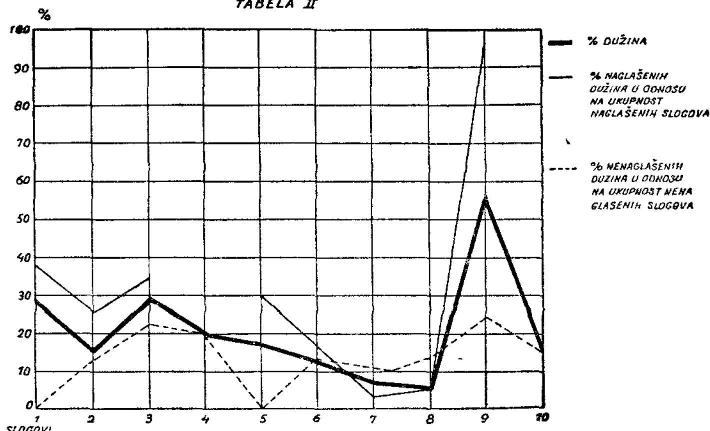
Raspored leksičkih celina u stihu potčinjen je sledećim, skoro konstantnim normama:

a) Najmanje jedna od g r a n i c a l e k s i č k i h c e l i n a m o r a s e n a l a z i t i p r e d n e p a r- n i m s l o g o m s t i h a, što znači da se ona mora poklapati sa granicom stopa. Leksičke celine sa parnim brojem slogova počinju, dakle, kod neparnih slogova stiha. (»Pâ me lȅzi mȅđu dvȉje káde«; »Ȍni néćē zȁturiti kâvgu«; »Kȁurina ȕ njoj pȍzdravite«; »I Mȕjagi brȁtu govȍrio«); trosložne leksičke celine mogu početi sa parnim slogom stiha, jer se sa granicom stope poklapa ili njihov početak ili kraj (»Đe mu spâvâ *Ȁjkuna* djȅvojka«; »Lȁsno vi je prȅsjeći *Ȁjkunu*«; »Mȉjājlo jôj pȍčē govȍriti«; »Kȁd tō zȁču Bânović *Mȉjājlo*«; »Vȁljaćē ti dvâ *cȁreva* sîna«).

b) *Jednosložne leksičke celine ostvaruju se na mestima neparnih slogova stiha.* U vezi s tim je proizašla obaveznost da se pred četvrtim i desetim slogom stiha ne pojavljuju granice reči. U tim zakonima o jednosložnim leksičkim celinama pokazuje se trohejska tendencija deseterca, to znači tendencija ka alterniranju punog intenziteta naglaska sa njegovim opadanjem: ovo opadanje ne sme biti opterećeno jednosložnom leksičkom celinom.

Raspored naglasaka u desetercu izražava izričitu *trohejsku tendenciju*: na neparne slogove stiha pada otprilike 75 % naglasaka (v. tab. I). Taj je raspored u izvesnoj meri uslovljen već činjenicom da u datom jeziku naglasak i inače najčešće stoji na početku reči, što upravo odgovara zakonima slogovnih grupisanja u desetercu. Ali ta uslovljenost ima svoje granice; naglasak je iskorišćen ovde i na poseban način, kao jedno od sredstava kojim se ostvaruje ritam deseterca. Karakteristična je činjenica da su pomoću jezičkih naglasaka češće ostvareni neparni iktusi nego parni i da ta shema ne odgovara shemi rasporeda granica reči. Tako je deveti slog stiha češće naglašen nego sedmi slog, dok se granice reči češće javljaju pred sedmim nego pred devetim slogom (v. tabelu I).

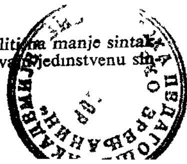




Fonologija zastupa gledište da se o naglasku ne sme govoriti uopšteno, bez određivanja njegove funkcije (v. *Trav. CLP*, IV. 164 i d.). U ruskom jeziku naglasak fungira kao naglasak reči, to znači da služi za diferenciranje značenja pojedinih reči (rúki — ruke; rukí — ruci) i istovremeno fungira kao naglasak sintagme,[3] tj. služi za označavanje reči u njenoj povezanosti sa drugim rečima (mát' ljúbit sína — majka voli sina — tri naglaska — tri sintagme). Fonologija štokavskog dijalekta, u kojem je napisana većina srpskohrvatskih deseteračkih spevova, iskorišćava, od ova dva u principu moguća naglaska, samo naglasak sintagme; za diferenciranje značenja pojedinih reči ovde ne služi naglasak, pošto je njegovo mesto unapred predvidljivo. Kod većine štokavskih dijalekata, naime, naglasak pada na uzlazno intonirani slog reči ili, ukoliko takav slog u reči nedostaje, na početni slog (v. *Trav. CLP*, IV, 175 i d.).

Isključivanje jednosložnih leksičkih celina iz pozicije nenaglašenog sloga svedoči o relevantnosti naglasaka sintagmi u štokavskom stihu. Nasuprot tome, analiza ruskog klasičnog stiha pokazuje da je ovde relevantniji naglasak

[3] »Sintagma [je] sintaksička jedinica koja se ne može podeliti na manje sintaksičke jedinice, tj. to je reč u odnosu prema grupi reči koje sačinjavaju jedinstvenu sintaksičku celinu« (*Trav. CLP*, IV 321).



reči od naglaska sintagme. U jednosložnoj leksičkoj celini nema fonološkog naglaska reči i mi vidimo da u ruskom stihu, u pozicijama u kojima je naglašavanje »u padu«, može, pod određenim uslovima, da se ostvari jednosložna leksička celina (»U névskoj prístani. — Dní léta«). To se, doduše, nikad ne događa ako je u pitanju naglašeni slog višesložne reči (Nemoguć bi bio jedan ovakav stih: »U névskoj tíny. — Konéc léta!). Ova pojava je upravo suprotna već pomenutom stanju u srpskohrvatskom desetercu.

Za deseterac je opozicija slogova koji pripadaju različitim leksičkim celinama bitnija od opozicije slogova jedne te iste leksičke celine, dok u analiziranom ruskom stihu vlada obrnuta situacija. Još jedan primer: u ruskom klasičnom stihu nenaglašen slog koji je okružen drugim nenaglašenim slogovima veoma retko ostvaruje iktus (»On rék perekrast'ás'«; »Tomíteljníje sní«), ali se iktus često ostvaruje početnim ili krajnjim slogom jedne leksičke celine (»I stáli motil'kí«; »Rasplákalos' dit'á«).

Prvi polustih deseterca u većini slučajeva sadrži jednu, a drugi dve leksičke celine; stih se, dakle, sastoji iz tri leksičke celine.

Kraj stiha karakteriše, gledano sa stanovišta fonologije rečenice, kadenca, odnosno antikadenca.

A kàdā se cũra nàplakāla, (antikadenca)
Sȅde mláda na šīkli ȍdaju. (kadenca)

Unutar stiha se stalno nalazi jedna polukadenca koja se većinom podudara sa cezurom. Podsećam da Karcevski kadencu označava kao »intonation relâchée« (opuštena intonacija) a antikadencu kao »intonation tendue« (napeta intonacija); polukadenca može biti označena kao »virtuelna antikadenca« (v. *Trav. CLP*, IV, 188 i d.). Polukadenca se i u slučajevima gde se ne podudara sa cezurom skoro uvek nalazi pred neparnim slogom stiha i time podvlači karakteristično slogovno grupisanje u stihu:

I Alílu| brȃtu (polukadenca) *bȅsiđaše.*

Kraj stiha sadrži ne samo rečenično-fonološku kadencu već i kvantitativnu klauzulu. Tabela II pokazuje raspored dužina u Vučićevoj pesmi »Čevljanin Rade«.

Ako je deveti slog deseterca naglašen, onda je on, uz pojedinačne samo izuzetke, po pravilu dug; ako je sedmi ili osmi slog stiha naglašen, onda je on, s isključenjem malobrojnih izuzetaka, po pravilu kratak. U štokavskom dijalektu procenat dužina u nenaglašenim slogovima je neznatan; posmatrano sa stanovišta metričke konstante, tu se radi o fenomenu poznatom pod imenom *syllabe communes*. Ali u odnosu na nenaglašene slogove ostaje prisutna tendencija ka kvantitativnoj klaužuli: sedmi i osmi slog naginju kratkoći, a deveti dužini. Dokle god srpskohrvatski teoretičari stiha budu suštinu deseterca ograničavali na silabizam, dokle god oni budu osporavali ulogu naglaska u stihu i ne budu uzimali u obzir ritmičku tendenciju, neće se moći u potpunosti utvrditi pomenuti zakon o kvantitativnoj klauzuli.

Interesantno je da deseterac izbegava rimu celih stihova, dok, nasuprot tome, stope koje ne poseduju kvantitativnu klauzulu, kao na primer lirski deseterac, naginju ka rimi. Počev od XVII veka srpskohrvatski su pesnici rado upotrebljavali deseterac i to sa rimama; ako deseterac ima rimu, onda obično gubi kvantitativnu klauzulu.

Analiza deseterca otkriva neodrživost više puta ponovljenog mišljenja da je to jedna elementarna, jadna, monotona i prozaična stopa. Okvirna shema deseterca sadrži jednu izrazito fonološku karakteristiku i celine stiha, naročito završetka stiha, i oba polustiha, i stope slogova stiha. Ta shema lebdi i narodnom pevaču pred očima, iako on nije u stanju da to apstrahuje i definiše, kao što ni govornik bez specijalnog školovanja nije u stanju da apstrahuje i utvrdi žive zakone svog sopstvenog jezika. Ova shema ne egzistira van pojedinačnih stihova; nju stihovi sasvim retko u potpunosti ostvaruju. Ali upravo ta nerazdvojna povezanost stalnog realizovanja okvirne sheme sa stalnim prevazilaženjem datih okvira čini specifičnu umetnost poezije. Konflikt između sheme i fonološke građe konkretnog stiha je

stalno prisutan,[4] nezavisno od recitatorske realizacije, koja može biti trojaka. Prvo, ona može da sledi fonološku građu datog stiha:

Proz ájtara mȑka kàurina.

Drugo, ona može da se povinjava shemi:

Proz ājtara, mrka kaurina.

Ona, konačno, može da se opredeljuje za samostalne varijacije. Ovako je, na primer, pevao Vučić:

Proz ājtara mrka kaurina.

3. Deseterac je tipično srpskohrvatski stih pesama, i to naročito epskih pesama i poslovica. Nasuprot slovenačkom i bugarskom desetercu, zapadnoslovenski deseterac sa cezurom ispred petog sloga isključuje mogućnost pozajmice iz srpskohrvatskog stiha. Zapadni Sloveni nemaju prave epove, deseterac se ovde upotrebljava u poslovicama i (u Poljskoj i Moravskoj) u epski obojenoj lirici. Česi i Slovaci su zadržali kvantitativne razlike vokala. Moravski deseterci (»Bila cesta bila ušlapaná«) sa svojom raspodelom leksičkih celina i naglasaka veoma su slični desetercu, a nedostatak kvantitativne klauzule se lako objašnjava rimovanjem čehoslovačkih pesama i gubitkom politonije u češkom i slovačkom, što je uslovilo promenu uloge kvantitativne korelacije u fonološkom sistemu. Zbog zamršenosti pitanja nećemo ovde pomenuti istočnoslovenske (velikoruske i ukrajinske) paralele desetercu (kao velikoruska modifikacija deseterca može se smatrati tzv. skraćena epska stopa: »Ino Gríša Otrépjev Rostríga«). Hipotezi SREZNJEVSKOG o praslovenskom uzoru deseterca ne mogu se suprotstaviti održivi argumenti.[5])

[4] Često ovaj konflikt ukazuje na formu zvuka koja je karakteristična za afektivni jezik. Nju naročito ističe SARAN u svojim radovima.

[5] Moj prvobitno skeptičan stav prema pitanju starosti srpskohrvatskog deseterca (v. Slavistische Studien Fr. SPINA, Reichenberg 1929, 7 i d.) je doduše kao radni postulat bio pravilan, ali se u toku daljeg istraživanja pokazao neodrživim.

Meillet je dokazao, upoređujući strukturu starogrčkih i vedskih stihova, da je indoevropski stih imao silabičku shemu i kvantitativnu klauzulu. Naročito ubedljivo konfrontira Meillet vedski tristubh — (⏓ ⏓⏓⏓/⏓⏓⏓—⏑—⏓) sa sapfijskim jedanaestercem (⏓ ⏑—⏓—⏑ ⏑—⏑—⏓). Ako prihvatimo Meilletove teze i pođemo dalje, onda ćemo utvrditi srodnost između jedanaesterca SAPFE (Σ῀ὶδνα μένας ἐν στήθεσιν ὄργας ili θυρώρω πόδες ἐπτορόγνιοι i grčkog narodnog stiha παροιμιακός (etimološki: *izreka*), u kojem su napisane poslovice i verovatno najstariji grčki epovi.

([—⏑ ⏑] [—⏑ ⏑]
⏑ ⏑ —⏑ ⏑—⏑ ⏑—⏓: Ἔφυγον κακόν εὗρον ἄμενον)

Ako pokušamo da teorijski utvrdimo odgovarajuću hipotetičnu shemu vedskog stiha u svetlosti odnosa između sapfijskog jedanaesterca i tristubha, onda dobijamo sledeće:

⏓⏓⏓⏓|⏓⏓ ⏑ ⏑—⏓

Kod Veda ovaj stih ne postoji i nije ni mogao postojati, jer je vedskom stihu nepoznato povezivanje dveju kratkoća. Ali to je ista ona ritmička shema ka kojoj i deseterac teži. Na taj se način, *upoređivanjem grčkog i srpskohrvatskog stiha dobija nov podatak o tome da je deseterac po svojoj strukturi indoevropskog porekla.*

Kvantitativna kolebanja oba prva takta u grčkom stihu tipa παροιμ ακός, postojanost trećeg takta koji se ne zamenjuje ni spondejom ni daktilom, i tendencija ka granici reči unutar drugog takta, mogu se smatrati indogermanskim nasleđem.

Možda je već indogermanskom desetercu pored konstantne anapestičke klauzule bila svojstvena jedna opšta *anapestička tendencija*, koja je u odgovarajućim grčkim stopama manje ili više normirana. Barem *litavski* deseterac, pored cezure pred petim slogom, pokazuje anapestičku tendenciju, na koju BRAZYS uka-

zuje (»Ūžugîno menî motinãlā«). Smena kvantitativne odlike stiha sa akcenatskom stoji u vezi sa litavskom akcenatskom evolucijom.

Analiza novoispitanog avestijskog deseterca (»Onō pornō tonum oβisifoiš«) dozvoljava nam da pretpostavimo da je pored grčkog i baltičkoslovenskog potomka indoevropskog deseterca postojao i jedan indoiranski deseterac.

POKUŠAJI U MEĐURATNOJ EVROPSKOJ LINGVISTICI DA SE USTANOVI JEZIČKI MODEL SREDSTVO—CILJ*

Kada su 1928. godine neki od lingvista pripadnika Praškog serkla došli u Hag na međunarodni kongres sa skicama svojih odgovora na osnovna pitanja koja je Kongresni komitet bio postavio, doneli su sa sobom slutnju da će njihova odstupanja od tradicionalnih dogmi ostati izolovana, možda čak biti oštro kritikovana. U zvaničnim diskusijama, a još više u nezvaničnim, pokazalo se, međutim, neočekivano, da među mladim naučnicima iz raznih zemalja ima i takvih koji imaju slične poglede, idu sličnim stazama. Svi su ti pioniri novoga, dotle usamljeni, prepušteni sopstvenom riziku, otkrili tada, na svoje veliko iznenađenje, da se bore za istu stvar. Praški lingvistički serkl, jedna mlada, nezvanična organizacija naučnih radnika koji su se bavili teorijskim problemima, postala je jezgro ovog novog pravca. Ova grupa je Prvom međunarodnom kongresu slavista (Prag, 1929) podnela detaljan program glavnih postavki za dalju razradu lingvističke teorije i prakse, i potkrepila ga sa prve dve sveske *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, publikacijom koja je izlazila sve do 1939. i odigrala značajnu ulogu u međunarodnom naučnom radu. Serkl je 1930. sazvao međunarodnu fonološku konferenciju u Pragu, gde se živo i intenzivno diskutovalo o osnovnim principima novog prilaženja jeziku, a naročito njegovom zvučnom aspektu. Od tada se naziv »Praška škola«

* Naslov u originalu glasi: *Efforts toward a Means-Ends Model of Language in Interwar Continental Linguistics*; objavljeno u zborniku *Trends in Modern Linguistics*, edited on the occasion of THE NINTH INERNATIONAL CONGRESS OF LINGUISTICS, Cambridge, Massachusetts, 27 August — I September 1962 for the Permanent International Committee of Linguists, by Christine Mohrmann, F. Norman and Alf Sommerfelt. Spectrum Publishers, str. 104 — 108. — Prevela *Draginja Pervaz*.

počeo upotrebljavati u lingvističkom svetu. Praški serkl je bez sumnje bitno doprineo međunarodnim naporima da se dođe do jedne potpuno naučne lingvističke metodologije, a češka kulturna tradicija i kulturni razvoj išli su, u stvari, na ruku ovakvoj inicijativi. Gledano iz istorijske perspektive, treba konstatovati da je i u drugim evropskim sredinama onoga vremena postojalo konvergentno strujanje naučne misli koje je takođe nosilo sobom upravo ono što je inače često pominjano kao specijalni praški doprinos razvoju moderne lingvistike. Tipično za prašku sredinu 1929. i 1930. bila je njena prijemčivost za razne kulturne podsticaje sa zapada i istoka. Praški lingvistički serkl, kojeg je 1926. osnovao češki naučnik širokih horizonata, Vilém Mathesius, oformljen je po ugledu na raniju vodeću organizaciju mladih ruskih istraživača, na Moskovski lingvistički serkl, i na novoosnovano Lingvističko društvo Amerike. Saradnja među naučnicima raznih nacionalnosti davala je glavni pečat aktivnostima ovog serkla. Tako, na primer, tokom 1928. godine, tj. tokom godine njegovog konsolidovanja, od trinaest referata koji su održani u serklu, pet je bilo čeških, jedan francuski i sedam ruskih. Od ovih poslednjih tri su održali učesnici iz Sovjetskog Saveza: Tomaševskij, Tynjanov i Vinokur.

Kada se uporede lingvistička uverenja čeških, nemačkih ili ruskih saradnika Praškog lingvističkog serkla — na primer, gledišta Mathesiusa, F. Slottyja, ili N. S. Trubeckoga, sa gledištima koja su u isto vreme izražavali na primer A. W. de Groot i H. Pos u Holandiji, E. Benveniste u Francuskoj, A. Sommerfelt u Norveškoj, J. Kuryłowicz u Poljskoj, A. Rossetti u Rumuniji, ili Gy. Laziczius u Mađarskoj, ili E. D. Polivanov u Rusiji, bilo bi lako naći individualne crte koje specifikuju prilog svakog od ovih istaknutih inovatora, ali bi bilo teško naći ono što ujedinjuje prašku školu i što je razlikuje kao celinu od ostalih ovde pomenutih naučnika. Pa ipak, postoji nešto što je tipično i što povezuje delo svih ovih istraživača i jasno ga razlikuje kako od starije tradicije tako i od raznih doktrina koje su tridesetih godina isto tako smelo izražavane.

Naslov ovog članka definiše ovo zajedničko usmeravanje ka jezičkom modelu sredstvo – cilj. Ovi pokušaji pro-

izilaze iz jednog opšte prihvaćenog shvatanja jezika kao sredstva za komunikaciju. Tvrdnje da je jezik oruđe, instrument, sredstvo za prenošenje, itd., mogu se naći u svakom udžbeniku, ali makako to čudno izgledalo, u lingvističkoj tradiciji prošlog veka iz ovih svima poznatih konstatacija nije izvučen naizgled očigledan zaključak. Postavljanje sasvim prirodnog zahteva za analizom svih vidova upotrebljivosti jezičkog sredstva sa vođenjem računa o ciljevima koji se pri tom postižu dočekano je stoga kao smela inovacija. Dugotrajno zanemarivanje svakog ispitivanja odnosa sredstvo — cilj u okviru jezičkog fenomena — zanemarivanje koje se još uvek održalo u nekim sredinama opterećenim akademskim predrasudama — može se istorijski objasniti ukorenjenim strahom od problema vezanih za otkrivanje svrsishodnosti pojava. Otuda su pitanja geneze imala po pravilu prioritet nad pitanjima orijentacije, a traganje za preduslovima potiskivalo ispitivanje ciljeva.

Izučavanje produkcije glasa s vođenjem računa o njegovim akustičkim efektima i analiza glasova uz stalno obraćanje pažnje na različite funkcije koje ti glasovi imaju u jeziku, bili su među prvim tekovinama u sistematskom oblikovanju jezičkog modela sredstvo — svrha. Bilo bi, naravno, pogrešno poreći da je bilo prethodnih nagoveštaja ovog problema u mislima pojedinačnih lingvista iz ranijih perioda. Kao što je već konstatovano, još kod Baudouina de Courtenaya, Kruszewskog, Wintelera, i Sweeta analiza glasa sprovođena je s težnjom ka razotkrivanju svrhe pojava koje se ispituju; nijedan od ovih naučnika, međutim, nije razvio principe i tehniku takve analize, pošto su svi oni još uvek bili pod uticajem genetičke škole svoga vremena.

Upravo je usmeravanje pažnje na zadatke koje obavljaju fonični elementi jezika omogućilo istraživačima da postepeno, umesto previše materijalnih, na premeravanje usredsređenih opisa glasova, počnu davati analize postojećih odnosa i da razlože kontinuum glasovnog toka u odvojene konstituente.

Isti stav striktne orijentisanosti ka relacijama primenjen je i u morfološkoj i sintaksičkoj analizi, što je bitno izmenilo i uprostilo našu koncepciju gramatičkog sistema otkrivajući njegovu internu logiku. Kako je postojanje

relacija, kao što je poznato, nerazdvojivo vezano sa principom nepromenljivosti, sistematsko traganje za fonološkim i gramatičkim invarijantama postalo je osnovna deviza lingvističke analize. Sve veće usredsređivanje pažnje na zadatke koje obavljaju glasovni elementi otkrilo je prisnu vezu između diferencijacije gramatičkih konstituenata i kategorija i stratifikacije glasovnih obrazaca koji služe upravo za to da ih izraze.

Ferdinand de Saussure je iz stoičke i skolastičke tradicije preuzeo uverenje da treba naglašavati dualnost verbalnog znaka, tj. činjenicu da se priroda znaka sastoji od »označenog« (*signatum*) i »onoga što označuje« (*signans*). Međutim dosledna revizija odnosa *signans* — *signatum* iz perspektive odnosa sredstvo — cilj pokazala je da su oba saussureovska »osnovna principa« — proizvoljnost znaka i linearnost signansa — iluzorna.

U izučavanju dveju osnovnih lingvističkkh operacija — selekcije i kombinacije, ili, drugim rečima, paradigmatskih i sintagmatskih aspekata jezika — paradigmatski aspekt je bio taj koji je posebno osvetljen radovima po modelu sredstvo — cilj. Selekcija jedinica ili njihovih kombinacija je jedna operacija sa određenim ciljem, za razliku od onih izrazito redundantnih kombinacija koje ne dozvoljavaju nikakvu selekciju. Problemu brižljivog razlikovanja autonomnih i kombinatoričnih varijanata uspešno se pristupalo i na fonološkom i na gramatičkom nivou. Jedan od najsloženijih sistema, paradigmatski, čija je struktura ostvarena po izrazito hijerarhijskom principu, bio je podvrgnut detaljnom ispitivanju posebno u radovima Kuryłowicza. Novi pravac lingvističkog mišljenja doneo je sobom vođenje računa o značenju. Sistematska analiza gramatičkih značenja, sa svojim rigoroznim razlikovanjem opšteg i kontekstualnog, nametala je potrebu za sličnim ispitivanjem leksičkih značenja. Na Prvom kongresu slavista Trubecki je naglašavao neophodnost da se leksički fond tretira kao »jedan kompleksan sistem reči koje su međusobno koordinirane i suprotstavljene jedna drugoj«.

Insistirajući na celishodnosti jezika, u »Tezama« koje inaugurišu prvu svesku časopisa *Travaux*, a takođe i u svojim kasnijim razmatranjima Praški je serkl izradio plan

ispitivanja jezika u njihovim različitim funkcijama obraćajući pri tom dužnu pažnju na razlike u jezičkim strukturama. U domenu rada na upoznavanju različitih službi koje vrši lingvističko sredstvo poklonjena je plodotvorna pažnja fenomenu poetskog u jeziku. Osećanje za mnogostrani karakter jezika spaslo je prašku grupu od suviše uprošćenog, grubo unitarističkog gledišta; jezik je shvaćen kao *sistem sistema* i u tom pogledu su naročito radovi Mathesiusa o intralingvalnoj koegzistenciji posebnih fonemskih sistema otvorili nove vidike.

Obraćanje pažnje na razne »funkcionalne dijalekte« ili, drugim rečima, stilove jezika, iz korena je izmenilo shvatanje lingvističkih promena. Dve faze jedne promene koja je u toku protumačene su kao dva simultana stila u jeziku; promena je, dakle, interpretirana kao datost lingvističke sinhronije, što je nametnulo potrebu da se i ovde, kao inače kad se radi o sinhroničnom faktu, primeni testiranje po kriteriju sredstvo — cilj i to sa vođenjem računa o celokupnosti jezičkog sistema. Tako je istorijska lingvistika doživela potpunu metamorfozu. U ranijim etapama indoevropskih studija, kao što je Benveniste konstatovao 1935. godine, »naporu, zamašnom i značajnom, uloženom u opisivanje oblika nije usledio nijedan ozbiljan pokušaj tumačenja tih oblika«; otuda će biti potrebno, istakao je dalje Benveniste, gledati na rekonstruisani jezik ne više kao na repertoar nepromenljivih simbola, već kao na »jezik u postojanju«, i, osim toga, tačno uočiti funkcije svih elemenata koji su uključeni u ovu pojavu.

Uloga komparacije u lingvistici ogromno se povećala i izmenila kada su tradicionalne preokupacije sa nasleđenim zajednicama (*Sprachfamilien*) dopunjene živim interesovanjem za stečene afinitete (*Sprachbünde*, kako ih je nazvao Trubecki), te su tako vreme i prostor našli svoje pravo mesto u jezičkom modelu sredstvo — cilj. Najzad, treći i najdalekosežniji oblik komparacije, tipološki (koji dovodi do unošenja univerzalija u jezički model), skiciran je dvadesetih godina kao konačni cilj onog internacionalnog pravca u lingvistici kojem je Praški serkl dao ime 1929. godine »funkcionalna i strukturalna analiza«.

Ako se, međutim, ovaj naziv izbegava u ovom pregledu, to je samo zbog toga što su tokom poslednjih decenija termini »struktura« i »funkcija« postali najdvosmislenije reči u nauci o jeziku. Naročito se homonimi *funkcija*, »uloga, zadatak« (posmatrano u aspektu relacije sredstvo — cilj) i *funkcija* u smislu odnosa između dve promenljive u matematici upotrebljavaju često neadekvatno, te — kao što Lalandov Filozofski rečnik s pravom upozorava — »odavde proističe konfuzija koja izvesne stranice našeg vremena čini jedva razumljivim«.

Sturm und Drang period, kroz koji je lingvistika, kao i tolike druge oblasti znanja, prošla u međuratnim godinama, ustupio je mesto zamašnim radovima na zasnivanju temelja dalekosežne i egzaktne nauke o jeziku. To je zajednički i odgovoran posao u kome ranije razlike između lingvističkih radionica pojedinih zemalja ili čak pojedinih kontinenata malo po malo gube svoj značaj. Isto tako mnoge nedavne sektaške diskusije između pojedinih škola iznenada ostavljaju utisak kao da pripadaju dalekoj prošlosti. Među modelima koji igraju sve veću ulogu u savremenoj lingvistici, bilo čistoj ili primenjenoj, pitanja modela sredstvo — cilj stiču novo mesto i novu važnost.

TRAŽENJE SUŠTINE JEZIKA*

Pošto »u ljudskom govoru različiti glasovi imaju različito značenje«, u uticajnom priručniku Leonarda Bloomfielda iz 1933. nalazi se zaključak da »izučavati datu koordinaciju izvesnih glasova sa izvesnim značenjima znači izučavati jezik«. Jedan vek ranije Wilhelm von Humboldt je učio da »postoji očigledna veza između zvuka i značenja koja se, međutim, samo retko daje tačno objasniti, često se samo nazire, a najčešće ostaje nejasna.« Od antičkog doba do danas ova povezanost ne prestaje biti ozbiljan problem jezičke nauke. U nedavnoj prošlosti je ovaj problem bio, međutim, potpuno zapostavljen od strane jezičkih stručnjaka. Zaboravljajući na sva prethodna rvanja s ovim problemom, lingvisti su dočekali s oduševljenjem Ferdinanda de Saussurea kao novatora koji se prvi prihvatio interpretacije znaka, naročito verbalnog znaka. Njemu je pripisana zasluga da je otkrio prirodu ovog fenomena koji se ispoljava u jedinstvenom spoju »onoga što se označava« i »onoga što je označeno« — *signifiant* i *signifié* — mada je ova koncepcija zajedno sa odgovarajućom terminologijom bila potpuno preuzeta iz teorije grčkih stoika, stare dve hiljade godina. Po stoičkoj doktrini znak (*sêmeion*) je jedna celina koja sačinjava odnos onoga koji označava (*sêmainon*) i onoga što se označava (*sêmainomenon*). Onaj prvi pojam (*sêmainon*) definisan je kao »primetan« (*aisthêton*), a ovaj drugi kao »razumljiv« (*noêton*), odnosno »prevodljiv«, da upotrebimo ovde reč koja je za lingvistu

* Naslov u engleskom originalu (sa kojeg je prevođeno) glasi: *Quest for the Essence of Language* Tekst je zasad objavljen samo u francuskoj verziji (*A la recherche de l'essence du language*) u časopisu *Diogene* 51, Paris 1965, 22 — 38). — Prevela *Draginja Pervaz*.

jasnija. Izgleda, osim toga, da se radi razlikovanja pojma označavanje od pojma značenje upotrebljavao termin *tynkhanon.* U spisima sv. Avgustina nalazimo odgovarajuću adaptaciju i dalje razvijanje stoičkog ispitivanja uloge znakova (*sêmeiôsis*), sa latiniziranim terminima; uveden je, na primer, termin *signum* koji obuhvata i *signans* i *signatum.* Da uzgred napomenemo: to nekoliko koncepcija i naziva Saussure je usvojio tek u sredini svog poslednjeg kursa iz opšte lingvistike, možda pod uticajem dela *Noologie* H. Gomperza (1908). Izložena doktrina leži u osnovi srednjovekovne filozofije jezika čije izrastanje, ozbiljnost zahvata i raznolikost pristupa izazivaju divljenje. Prema Ockhamovim rečima, naučna misao srednjeg veka potpuno je asimilirala dvostruki karakter, pa prema tome i ono što iz toga proističe — »dvostruku saznajnu moć« svega što je znak.

Možda najinventivniji i najsvestraniji od američkih mislilaca bio je Charles Sanders Peirce (1839 — 1914), naučnik tako veliki da se ni na jednom univerzitetu nije našlo mesto za njega. Njegov prvi, zaista vispreni pokušaj klasifikacije znakova — »O novoj listi kategorija« — pojavio se u *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences,* (Izveštaji Američke akademije za umetnost i nauku, 1867), a četrdeset godina kasnije, sumirajući svoje »izučavanje prirode znakova kojim se bavio celog života«, autor je rekao: »Koliko mi je poznato, ja sam pionir, ili ne — bolje da kažem: ja sam krčilac neprohodnog, onaj koji utire puteve za ono što ja nazivam *semiotikom,* a što je doktrina o suštini i osnovnim vrstama postojećeg fenomena zvanog *semiosis*; ja, međutim, nalazim da je polje koje treba raskrčiti suviše prostrano, a rad pretežak za jednog jedinog čoveka«. On je jasno opažao neadekvatnost opštih teoretskih premisa u istraživačkom radu svojih suvremenika. Svojoj nauci o znakovima dao je ime čiji koreni leže u antičkoj reči *sêmeiôtikê.* Uopšte, Peirce je visoko cenio antičke i srednjovekovne logičare, te »mislioce najvišeg reda« i koristio se njihovim iskustvom, osuđujući pri tom oštro »varvarski bes« sa kojim se obično pristupalo »izvanrednoj profinjenosti skolastičara«. Godine 1903. Peirce je izrazio svoje duboko ubeđenje da bi mnogo bolje bilo da u međuvremenu nije

zaboravljena stara »doktrina znakova«; da se nastavilo s njenim produbljivanjem onako pametno i talentovano kako je početo, već bi na pragu XX veka pojedine naučne discipline od vitalnog značaja, kakva je, recimo, lingvistika, »bile razvijene onako kako se u ovom trenutku ne sme pretpostaviti da će biti sredinom stoleća.«

Pred kraj XIX veka sličnu disciplinu zastupao je Saussure, nazivajući je *semiologijom*, opet prema grčkom uzoru. On se nadao da će ova nova naučna grana objasniti suštinu znakova i zakone po kojima se znaci upravljaju. Smatrao je da će lingvistika vremenom postati samo jedna određena oblast ove opšte nauke o znacima; njen će zadatak biti da objasni šta je to što jeziku daje karakter posebnog sistema u sveukupnosti »semioloških činjenica«. Bilo bi zanimljivo saznati da li nastojanje dvojice naučnika da zasnuju komparativno proučavanje različitih sistema znakova ima neke zajedničke korene ili je u pitanju prosto konvergencija u mišljenju.

Već pola veka Peirceovi semiotički napisi ne gube svoj epohalni značaj i sigurno bi izvršili nezapamćen uticaj na međunarodni razvoj lingvističke teorije da nisu najvećim delom ostali neobjavljeni do posle 1930, a ono, uostalom, što je i bilo štampano nije dospelo do lingvističkih stručnjaka.

Peirce isto tako jasno uočava razliku između »materijalnih osobina«, tj. signansa svakog znaka, i »neposrednog interpretanta« toga signansa, tj. signatuma. Na osnovu razlike u manifestaciji odnosa između signansa i signatuma Peirce svrstava sve znake u tri različite kategorije. 1) *Slika** uglavnom dejstvuje faktičkom sličnošću između signansa i signatuma; kao primer može se uzeti odnos između naslikane životinje i one prave na koju se slika odnosi; naslikana životinja reprezentuje pravu »prosto samo zato što liči na nju«. 2) *Indeks* uglavnom dejstvuje faktičkom, egzistencijalnom vezom između signansa i signatuma; s psihološke tačke gledišta tu se radi o asociranju onoga što je s datom materijalnom činjenicom neposredno povezano. Dim je, recimo, indeks vatre. Već poslovičko poznavanje istine da »gde ima dima, ima i vatre« daje mogućnosti interpreta-

* Engleski termin *icon* (primedba redaktora).

toru pojave dima da zaključi: vatra postoji. Pri tom čovek i ne mora razmišljati o tome da li je vatra namerno upaljena da privuče nečiju pažnju ili nije. Junak poznate priče Robinson Kruso našao je jedan karakterističan indeks: signans tog indeksa je bio otisak stopala u pesku, a izvedeni signatum — prisustvo nekog ljudskog stvora na njegovom ostrvu. Ubrzanje pulsa kao verovatni simptom groznice takođe je indeks po Peirceovom mišljenju; prihvatimo li njegovo shvatanje, nameće se zaključak: u takvim se slučajevima semiotika izjednačuje sa medicinskim ispitivanjem simptoma bolesti nazvanim semejotika; semejologija ili simptomatologija. 3) *Simbol* uglavnom dejstvuje preko imputirane, naučene veze između signansa i signatuma. Ova se veza »sastoji u tome što je ona pravilo« i ne zavisi od prisustva ili odsustva neke sličnosti ili neke fizičke povezanosti. Poznavanje ovog konvencionalnog pravila je obavezno za interpretatora svakog datog simbola, jer će znak biti interpretiran »jedino i isključivo na osnovu ovog pravila«. Saussure i njegovi učenici su prvobitno upotrebljavali reč *simbol* sa sličnim značenjem. Kasnije je, međutim, Saussure bio protiv toga naziva zato što on po tradiciji implicira postojanje neke prirodne veze između signansa i signatuma (npr. slučaj terazija kojima se evocira pojam pravde). U njegovim beleškama konvencionalni znaci, članovi konvencionalnog sistema, uslovno su nazvani *sème*, dok je Peirce termin *sème* odabrao za sasvim drukčiju, specijalnu svrhu. Dovoljno je Peirceovu upotrebu termina *simbol* uporediti sa različitim značenjima reči *simbolizam*, pa opaziti opasnost od neugodnih dvosmislenosti. No u nedostatku boljeg naziva primorani smo da zasad zadržimo termin koji je Peirce uveo.

Oživljavanje nesaobraznh pogleda na semiotiku ponovo stavlja na dnevni red pitanje o kome se tako razborito raspravlja u blistavom dijalogu Platonovog *Kratila*: da li se u jeziku dati oblik povezuje s datom smisaonom sadržinom »prirodnim putem« (*physei*), kako tvrdi glavni junak, ili »po konvenciji« (*thesei*), kako Hermogen smatra, navodeći svoje argumente. Sokrat, predstavnik umerenog u Platonovom dijalogu, sklon je da se složi s gledištem da je ostvarivanje spoja zvuk—značenje po principu uzajamne sličnosti bolje od upotrebe proizvoljnih znakova, ali se

uprkos privlačne moći sličnosti oseća prinuđenim da ne poriče postojanje jednog komplementarnog faktora — fenomena konvencionalnosti, običaja, navike.

Među naučnicima koji su tretirali ovo pitanje idući stopama Platonovog Hermogena, značajno mesto pripada lingvisti Dwightu Whitneyju (1827—1894) koji je izvršio snažan uticaj na evropsku lingvističku misao pokretanjem teze o jeziku kao društvenoj instituciji. U njegovim kapitalnim knjigama iz šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, jezik je definisan kao sistem proizvoljnih i konvencionalnih znakova (Platonove *epitykhonta* i *synthêmata*). Ovu doktrinu je preuzeo i razradio F. de Saussure, i ona je ušla u posmrtno izdanje njegovog *Cours de linguistique générale*, koje su priredili njegovi učenici Ch. Bally i A. Sechehaye (1916). Tamo učitelj konstatuje: »Čini nam se da američki lingvista ima pravo u onome što je bitno: jezik je konvencija; svejedno je kakva je u stvari priroda znaka koji je dogovorno prihvaćen«. Proizvoljnost se postavlja kao prvi od dvaju osnovnih principa za definisanje prirode verbalnog znaka: »Veza koja sjedinjuje signans sa signatumom je proizvoljna«. Komentar ukazuje na to da još niko nije osporio ovaj princip: »ali je često lakše otkriti istinu nego joj odrediti prikladno mesto«. Navedeni princip dominira celom naukom o jeziku (jezik — *la langue* u saussureovskom značenju ovog termina, tj. verbalni kôd) i njegove posledice su bezbrojne. Saglasno sa Ballyjem i Sechehayjem, A. Meillet i J. Vendryes takođe naglašavaju »odsustvo veze između značenja i zvuka«, a i Bloomfield ponavlja isto načelo: »Oblici jezika su proizvoljni«.

Pa ipak, slaganje sa Saussureovom dogmom o proizvoljnosti znaka bilo je daleko od jednodušnog. Po mišljenju Otta Jespersena (1916), uloga proizvoljnosti u jeziku bila je preterano naglašena, a pri tom ni Whitney ni Saussure nisu uspeli da reše problem odnosa između zvuka i značenja. Isti naslov (*Jezik nije proizvoljan*) dali su svom polemičkom napisu i (koautori) J. Damourette — E. Pichon i D. L. Bolinger: *Le signe n'est pas arbitraire* (1927), *The sign is not arbitrary* (1949). E. Benveniste je u svom eseju *Nature du signe linguistique* »Priroda lingvističkog znaka«

(1939), koji se pojavio u pravo vreme, izneo presudnu činjenicu da je samo za izdvojenog, stranog posmatrača veza između signansa i signatuma čista slučajnost, dok za onoga kome je to maternji jezik ovaj odnos ima vid prinudnosti.

U stvari, već sam zahtev koji je Saussure postavio da se svakom jezičkom sistemu priđe sa njegove prave, lingvističke strane, obesnažuje pozivanje na postojeće, u prostoru i vremenu ispoljene nesaobraznosti u ostvarenim vezama zvuk — značenje kao na nešto što dokazuje proizvoljan karakter tih veza. Seljanka iz nemačkog dela Švajcarske, koja je navodno pitala zašto njeni francuski zemljaci sir nazivaju *fromage* — »Käse ist doch viel natürlicher!« (—ta naša reč Käse toliko prirodnije zvuči!) — ispoljila je stav koji je bio daleko više saussureovski nego stav onih koji tvrde da je svaka reč jedan proizvoljan znak umesto kojeg bi se u istu svrhu mogao svaki drugi upotrebiti. Da li do ove prinudnosti da se u datom jeziku za datu priliku bira baš ovaj znak a ne koji drugi dolazi isključivo usled stvorene navike? Da li verbalni znakovi — koji su, u stvari, simboli — funkcionišu »posredstvom toga što postoji navika za asociranjem« određenog signatuma sa određenim signansom?

Jedna od najvažnijih odlika Peirceove semiotičke klasifikacije je njegovo oštroumno uviđanje da znakove treba svrstavati u tri osnovne kategorije po kriteriju relativne hijerarhije u zastupljenosti određenih karakteristika. Ono, naime, što leži u osnovi podele znakova na slike, indekse i simbole nije u samoj stvari prosto prisustvo ili odsustvo sličnosti odnosno neposredne povezanosti između signansa i signatuma, niti sasvim realna ili, naprotiv, naknadno imputirana, tj. samo navikom ozakonjena veza između obe konstituente znaka, već jedino prevaga jednog od ovih faktora nad drugima. Peirce se, recimo, poziva na »slike u kojima je sličnost potpomognuta konvencionalnim pravilima«. Prisetimo se samo raznovrsnih tehnika perspektive koje gledalac mora da nauči da bi shvatio slike raznih umetničkih škola. Razlike u dimenzijama predstavljenih likova na slici skopčane su sa potrebom da se, već prema datom slikarskom kodu, nešto određeno tim dimenzijama označi. Bila je tradicija u izvesnim srednjovekovnim slikarskim

školama da se negativne ličnosti dosledno prikazuju s profila; u staroj egipatskoj umetnosti, međutim, upravo obratno: samo *en face*. Peirce tvrdi da bi »bilo teško, ako ne i nemoguće, navesti jedan apsolutno čist indeks, ili naći neki znak koji bi apsolutno bio lišen svake odlike indeksa«. Jedan tipičan indeks kao što je, recimo, uperen prst nosi sobom različite konotacije u raznim kulturama. U izvesnim južnoafričkim plemenima, na primer, predmet na koji se prstom ukazuje navlači na sebe prokletstvo. S druge strane, »simbol po sebi implicira nešto kao indeks«; bez indeksa je čak nemoguće odrediti o čemu je reč.

Karakteristična su oba Peirceova stava: (1) ukazivanje na činjenicu da svaki pojedinačno od tri osnovna tipa znakova sadrži delimično i osobine ona druga dva, ali u svom specifičnom hijerarhijskom početku; (2) posebno interesovanje za one komponente verbalnog simbola u kojima se manifestuju fenomeni nazvani indeks i slika. Ti stavovi su najprisnije povezani sa njegovom tezom o tome da su najsavršeniji oni znaci u kojima su osobine slike, indeksa i simbola »pomešane što je moguće ravnomernije«. Suprotno tome, Saussureovo insistiranje na čistoj konvencionalnosti jezika vezano je za njegovu tvrdnju da potpuno proizvoljni znaci najprikladnije obavljaju semiotičku funkciju.

O jezičkim elementima tipa »indeks« govori se u mojoj studiji *Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb* (1957). Pokušajmo ovde da priđemo lingvističkom sistemu s njegovog aspekta »slike« i damo odgovor na Platonovo pitanje kakvom vrstom imitacije (mimêsis) jezik vezuje signans za signatum.

Lanac glagola u poznatoj Cezarovoj poruci *veni, vidi, vici* obaveštava nas o redosledu Cezarovih poduhvata pre svega zato što je sekvenca koordiniranih preterita upotrebljena da reprodukuje nizanje događaja o kojima se govori. Redosled u ostvarivanju govornog toka teži da odrazi redosled događaja o kojima se priča, i na vremenskoj osi a i hijerarhijski (od manje značajnog ka značajnijem). Takva sekvenca kao što je »Predsednik i potpredsednik prisustvovali su sastanku« daleko je uobičajenija nego obrnuta, zato što inicijalni položaj u rečenici odražava prvenstvo u službenom položaju.

Saobraznost između signansa i signatuma u pogledu redosleda o kojem je reč dolazi do pravog izraza u osnovnim mogućim realizacijama semiološkog fenomena o kojem govori Peirce. Peirce je izdvojio dve posebne podvrste slika — *obične slike* (engl. *images*) i *dijagrame*. U običnim slikama signans predstavlja »jednostavne osobine« signatuma, dok za dijagrame sličnost između signansa i signatuma postoji »samo što se tiče odnosa među pojedinostima koje ih sačinjavaju«. Peirce je definisao dijagram kao sredstvo kojim se nešto reprezentuje (*representamen*), čije osobine odgovaraju slici postojećih odnosa i čiju izražajnu moć potpomaže utvrđena konvencija. Kao primer za ovakvu »sliku pojmljivih odnosa« mogu se navesti dva pravougaonika različite veličine koji pokazuju kvantitativno poređenje proizvodnje čelika u SAD i SSSR. Odnosi u signansu odgovaraju tu odnosima u signatumu. U jednom tako tipičnom dijagramu kao što su statističke krivulje signans, u stvari, manifestuje na način slike situaciju analognu onoj koja je karakteristična za odnose među sastavnim delovima signansa. Ako hronološki dijagram prikazuje razmer porasta stanovništva isprekidanom linijom, a mortaliteta neisprekidanom, onda su ove linije, po Peirceovoj terminologiji, obeležja »simboloidnog« karaktera. Teorija dijagrama zauzima važno mesto u Peirceovom razrađivanju semiotike. Njemu je značaj dijagrama očevidan; on ga objašnjava time što su dijagramom ostvarene »istinite slike, po prirodi svojoj analogne onome što predstavljaju«. Razmatranje različitih vrsta dijagrama dovelo ga je do konstatacije da je »svaka algebarska jednačina jedna slika, ukoliko pomoću algebarskih znakova (koji sami po sebi nisu slike) pokazuje odnose datih veličina«. Svaka se algebarska formula manifestuje kao slika, što je uslovljeno »pravilima komutacije, asocijacije i distribucije simbola«. Algebra, u stvari, »nije ništa drugo do jedna vrsta dijagrama«, a »jezik je samo vrsta algebre«. Peirce je jasno shvatio istinu: smisao rečenice postaje razumljiv na osnovu toga što raspored njenih sastavnih delova (reči) stvara određenu sliku.

Razmatrajući kritički gramatičke fenomene na čiji univerzalni ili gotovo univerzalni karakter ukazuje Greenberg, zapazio sam da raspored smisaonih jedinica u okviru

rečenice, upravo zato što se odlikuje svojstvima slike, naginje ka tome da bude na isti način zastupljen u svima jezicima sveta, da bude, dakle, univerzalan (up. *Universals of Language*, ured. J. H. Greenberg, 1963). Upravo je stoga u svim jezicima pri konstruisanju uslovne rečenice ovakav poredak ili jedino dozvoljen ili bar primaran, po prirodi svojoj neutralan, nemarkiran: prvo se iznosi uslov, pa zatim ono što proizilazi iz njegovog ispunjavanja. Ako je skoro svugde, opet prema Greenbergovim podacima, jedini (ili bar pretežni) osnovni red reči u deklarativnim rečenicama sa nominalnim subjektom i objektom onaj u kome subjekt stoji ispred objekta, onda ovaj gramatički fenomen očigledno odražava hijerarhiju gramatičkih pojmova.

Subjekt kojem se radnja pripisuje, po rečima Edwarda Sapira »shvaćen je kao polazna tačka, kao ‚vršilac' radnje«, za razliku od »završne tačke, ‚predmeta' radnje«. Subjekt, jedina nezavisna reč u rečenici, otkriva o čemu se radi u poruci. Ma kakav da je stvarni položaj vršioca radnje, ovaj se nužno unapređuje u glavnog junaka poruke čim uzme na sebe ulogu njenog subjekta. Uzmimo kao primer rečenicu: «Potčinjeni sluša starešinu«. Bez obzira na realni odnos starešina – potčinjeni, pažnja je ovde pre svega usredsređena na potčinjenog kao vršioca radnje, a potom skreće na onoga koji trpi radnju, na ‚cilj' radnje, tj. ovde na starešinu kojeg potčinjeni sluša. Ako predikat, međutim, umesto čina vršenja radnje, stavlja u prvi plan situaciju »trpljenja«, onda se uloga subjekta dodeljuje onome koji trpi radnju; isp. »Starešina je poštovan od strane potčinjenog«. Hijerarhiju o kojoj je reč ilustruje činjenica da se subjekat ne može izostaviti, dok je prisustvo objekta fakultativnog karaktera, isp. »Potčinjeni sluša; starešina je poštovan«. Kao što su vekovi gramatičkog i logičkog ispitivanja izneli na videlo, predikacija se tako bitno razlikuje od svih drugih semantičkih fenomena da se kategorički moraju odbiti oni nategnuti argumenti koji idu ka tome da izjednače po značaju subjekat sa objektom.

Iz ispitivanja dijagrama razvila se moderna teorija o grafikonima. Pri čitanju interesantne knjige *Structural Models* (1965; autori: F. Harary, R. Z. Norman i D. Cartwright), u kojoj je data iscrpna deskripcija po funk-

ciji raznovrsnih grafikona, lingvisti neminovno pada u oči upadljiva saobraznost grafičkih prikaza sa tipovima gramatičkih struktura. Izomorfički* karakter signansa i signatuma manifestuje se u oba semiotička domena na sličan način, što olakšava precizno prebacivanje gramatičkih, posebno sintaksičkih struktura u grafikone. Pojave kao što su međusobna povezanost lingvističkih jedinica i njihova povezanost sa početnom i završnom granicom sekvence, pa neposredno susedstvo odnosno razmeštenost, centralni i periferni položaj u sistemu, simetrični i nesimetrični odnosi, eliptičnost izražena u ispuštanju određenih pojedinosti — sve to nalazi svoj najbliži ekvivalent u konstrukciji grafikona. Mogućnost neposrednog prebacivanja celog sintaksičkog sistema u niz grafičkih prikaza stvara odgovarajuće uslove za izdvajanje onih odnosa koji imaju karakter dijagrama ili slike od onih koji su striktno konvencionalni te svojim prisustvom daju obeležje simbola sistemu.

Ne samo kombinovanje reči u sintaksičke grupe već i spajanje morfema** u reči ispoljava jasan dijagramski karakter. Kako u sintaksi tako i u morfologiji svaki odnos delova i celina slaže se sa Peirceovom definicijom dijagrama i njihove slikovne prirode. Suštinska semantička razlika između korena kao leksičkih i afiksa kao gramatičkih morfema nalazi grafički izraz u njihovim različitim položajima unutar reči. U jezicima u kojima se javljaju, afiksi, naročito fleksivni sufiksi, obično se razlikuju od drugih morfema po ograničenoj i odabranoj upotrebi fonema i fonemskih kombinacija. Tako jedini konsonanti koji se iskorišćavaju u produktivnim fleksivnim sufiksima engleskog jezika jesu dentalni kontinuant i ploziv, i njihov skup *-st*. Od 24 prava konsonanta u ruskom konsonantskom sistemu, samo četiri foneme, po prirodi izraziti opoziti, ulaze u sastav fleksivnih nastavaka.

Morfologija je bogata primerima takvih alternacija znakova u kojima je na ekvivalentan način ispoljen odnos signans — signatum. U raznim indoevropskim jezicima pozitiv, komparativ i superlativ prideva pokazuju postepeno

* *Izomorfički* — »istoobličkI«, tj. koji se oformljuje po istovetnom principu (primedba redaktora).

** Morfema — elemenat obličke strukture jezika (koren reči, nastavak, prefiks i sl.) (primedba redaktora).

povećanje broja fonema; up. englesko *high* — *higher* — *highest* i latinsko *altus* — *altior* — *altissimus*; srpskohrvatsko *zdrav* — *zdraviji* — *najzdraviji*. Tako se u signansu datih znakova verno ogleda stepenasta poredbena skala koja je svojstvena signatumu.

Ima jezika u kojima se oblici plurala razlikuju od oblika singulara po dodatoj morfemi, dok, prema Greenbergu, nema jezika u kome bi ovaj odnos bio obrnut, tj. u kome bi, za razliku od oblika jednine, oblici množine bili potpuno lišeni takve posebne morfeme. U najboljem slučaju može postojati morfološka ravnoteža između nastavačke situacije u jednini i u množini. Tako na primer u nekim slovenskim jezicima nema realnog nastavka (tj. postoji nula nastavak) i u nominativu singulara i u genitivu plurala (isp. rusko *voróna* ‚vrana' nom. sing. /*vorón* gen. plur.; u srpskohrvatskom je, međutim, uklonjen prvobitni nula nastavak iz množine, pa je prema već postojećem odnosu tipa gen. sing. *stvari* /gen. plur. *stvarī* uspostavljen i odnos genitiva sing. *jelena* /gen. plur. *jelēnā*). Signans plurala pokazuje tendenciju da značenje brojnog povećanja proprati povećanom dužinom oblika. Uporedi finitne glagolske oblike u jednini i odgovarajuće množinske oblike sa dužim nastavcima: 1. francuski *je finis* (završavam) — *nous finissons* (završavamo), 2. *tu finis* (završavaš) — *vous finissez* (završavate), 3. *il finit* (on završava) — *ils finissent* (oni završavaju); ili u srpskohrvatskom jeziku: *znam* — *znamo*, 2. *znaš* — *znate*, 3. *zna* — *znaju*. U deklinaciji ruskih imenica realni padežni nastavci jednine (tj. svi koji nisu nula) bivaju redovno produženi u odgovarajućem obliku množine. Kada se prate različiti istorijski procesi u slovenskim jezicima koji su redovno vodili ka tome da se ostvari određeni dijagram: kraći oblici singulara /duži oblici plurala, dolazi se do nepobitnog uverenja, čijem potkrepljenju služe i drugi slični podaci stečeni na osnovu lingvističkog iskustva, da je neodrživa saussureovska teza: »u glasovnoj strukturi signansa nema ničeg što bi na neposredan način odslikavalo vrednost ili značenjsku sadržinu znaka«.

Sam Saussure je ublažio svoj »fundamentalni princip proizvoljnosti« napravivši razliku između »radikalno« i »relativno« proizvoljnih elemenata jezika. U ovu drugu

kategoriju svrstao je one znake koje je moguće na sintagmatskoj osi rastaviti na konstituente, s tim da ti konstituenti mogu biti onda identifikovani i na paradigmatskoj osi.* Po Saussureovom mišljenju čak se i »potpuno nemotivisani» oblici, kao što je francuska reč *berger* (od latinskog *berbicarius*) ‚pastir' mogu podvrći sličnoj analizi, pošto se asociraju sa rečima iste paradigmatske serije u kojima prisustvo karakterističnog sufiksa *-er* takođe ukazuje na vršioca radnje, up. na primer *vacher* ‚kravar', itd. Osim toga, traganje za vezom između signansa i signatuma gramatičkih morfema mora uključiti ne samo primere njihove kompletne formalne identičnosti, već i takve slučajeve kada razni afiksi imaju izvesne istovetne gramatičke funkcije i jedno zajedničko fonemsko obeležje koje je konstantnog karaktera. Tako u poljskom jeziku instrumental u svojim različitim nastavcima za razne rodove, brojeve, i vrste reči dosledno zadržava nazalnost u svom poslednjem konsonantu ili vokalu. U ruskom jeziku se fonema *m* (koju predstavljaju dve automatske alternative — jedna sa palatalizacijom, a druga bez nje) javlja u nastavcima »marginalnih padeža« (instrumentalu, dativu, lokativu), ali nikad u nastavcima ostalih padeža. Otuda posebne foneme ili distinktivna obeležja unutar gramatičkih morfema mogu poslužiti kao autonomni pokazatelji izvesnih gramatičkih kategorija. Saussureova napomena o »ulozi relativne motivacije« može se primeniti na slučajeve realizovanja ovakvih morfemskih pojedinosti: »Um uspeva da zavede princip reda i regularnosti u izvesne delove mnoštva znakova«.

Saussure je uočio postojanje dvaju suprotnih principa po kojima funkcioniše jezik: postoji, s jedne strane, tendencija da se upotrebi leksičko sredstvo, naime, nemotivisani znak, a s druge da se prednost daje gramatičkom sredstvu, odnosno pravilima konstrukcije. Za Saussurea sanskrit je primer ultragramatičkog, maksimalno motivisanog sistema, dok se francuski, u poređenju s latinskim, odlikuje »apsolutnom proizvoljnošću« koja je, u stvari, pravi preduslov za stvaranje verbalnog znaka. Treba primetiti da je Saus-

* Sintagmatska osa — aspekt u kojem se reči posmatraju u odnosu prema susednim rečima u govornom nizu; paradigmatska osa — aspekt u kojem se reči posmatraju u odnosu prema ostalim rečima u jezičkom sistemu (primedba redaktora).

sureova klasifikacija zasnovana samo na morfološkim kriterijima, dok je sintaksa u stvari ostavljena po strani. Ovu suviše uprošćenu bipolarnu shemu bitno su dopunili Peirce, Sapir i Whorf svojim sagledavanjem širih, sintaksičkih problema. Benjamin Whorf je posebno umeo, insistirajući na »algebarskoj prirodi jezika«, da iz pojedinačnih rečenica izdvoji »sheme rečenične strukture« tvrdeći da proces strukturiranja, kao značajniji, uvek kontroliše proces označavanja (tj. leksičkog oblikovanja). Ono, dakle, u konstituentima sistema verbalnih simbola što je dijagramskog karaktera stoji redovno, u svim jezicima sveta, hijerarhijski iznad čisto leksičkih datosti.

Napuštajući gramatiku i pristupajući strogo leksičkim problemima korena reči i pojave dalje nerastavljivih monomorfemskih celina (onoga što je u leksičkom fondu *stoikheia* i *prôta onomata*, po Kratilovoj terminologiji), mi se moramo zapitati, kao što su to učinili i učesnici u ovde pominjanom Platonovom dijalogu, da li bi u ovom trenutku bilo pametno obustaviti potpuno diskusiju o internoj vezi između signansa i signatuma ili bi, pak, bilo suviše kukavički mudro se povući s bojišta te ne »odigrati igru do kraja, i ne ispitati energično ova pitanja«.

U francuskoj reči *ennemi* ‚neprijatelj‘, kako konstatuje Saussure, »ništa nije motivisano«, ali u izrazu *ami et ennemi* ‚prijatelj i neprijatelj‘ Francuz teško može prevideti srodnost ovih dveju reči koje se rimuju i koje su stavljene naporedo. Engleske reči *father, mother i brother* (‚otac‘, ‚majka‘, ‚brat‘) nedeljive su na koren i sufiks, ali se drugi slog ovih rodbinskih naziva oseća kao fonemska aluzija na postojeću semantičku srodnost. Ne postoje sinhronična pravila koja bi određivala etimološku vezu između *ten* ‚deset‘, *-teen* ‚-naest‘ (u oblicima kao *šesnaest*) i *-ty* ‚-deset‘ (u oblicima kao *dvadeset*) kao ni između *three, thirty* i *third* (‚tri‘, ‚trideset‘ i ‚treći‘) ili *two, twelve, twenty, twi-* i *twin* (‚dva‘, ‚dvadeset‘, ‚dva-‘, ‚blizanac‘, tj. jedno od dvojki), pa ipak jedan očigledan paradigmatski odnos i nadalje vezuje ove oblike u zbijene porodice reči. Ma kako da je nerazumljiva engleska reč *eleven* ‚jedanaest‘, izvesna veza sa glasovnim oblikom reči *twelve* ‚dvanaest‘ još uvek je uhvatljiva, i to usled toga što postoji neposredno susedstvo između dva broja.

Vulgarizovana primena teorije informacije mogla bi nas podstaći na to da očekujemo tendenciju ka disimilaciji susednih brojeva, u smislu onoga što je ostvareno promenom standardnog nemačkog izgovora *zwei* za broj dva u *zwou*: promenu je zavela berlinska direkcija telefona zato da bi se izbegla eventualna zbrka sa rečju *drei* (tri). Međutim, u raznim jezicima preovlađuje među susednim kardinalnim brojevima upravo suprotna, asimilativna tendencija. Tako ruski jezik svedoči o postepenom međusobnom privlačenju u okviru neposrednog susedstva dva prosta broja, npr. *sem'* (sedam) — *vosem'* (osam), *devjat'* (devet) — *desjat'* (deset). Srodnost po formi ovde samo pojačava našu svest o tome da su u pitanju dva neposredna susedna broja.

Kovanice kao što je englesko *slithy* ‚klizav', postalo od *slimy* ‚muljevit', i *lithe* ‚gibak', i razne druge vrste složenica i »portmanto« reči*, dokazuju da postoji međusobni afinitet prostih reči koji uslovljava uzajamnost u procesima međusobnih združivanja kojima podležu signans i signatum.

D. L. Bolingerov referat koji je gore naveden ubedljivo ilustruje primerima »ogromnu važnost unakrsnih uticaja« između zvuka i značenja i postojanje »konstelacije reči čija je srodnost po značenju praćena srodnošću po glasovnoj strukturi«, bez obzira na genetički momenat (up. englesko, *bash* ‚jak udarac', *mash* ‚slupati', *smash* ‚zgnječiti', *crash* ‚uništenje' (time što se slupa nešto, npr. avion), *dash* ‚slupati', *lash* ‚ošinuti', *hash* ‚iseckati', *rash* ‚jurnuti', *brash* ‚pljusak', *trash* ‚olupina', *plash* ‚bućnuti', *splash* ‚bućnuti' i *flash* ‚sevnuti'). Ovakvi se oblici graniče sa onomatopejskim rečima gde je opet pitanje geneze sasvim nebitno za sinhroničnu analizu.

Paronomasija, tj. semantička konfrontacija fonemski sličnih reči bez obzira na svaku etimološku vezu, igra veliku ulogu u životu jezika. Vokalska apofonija uslovljava igru rečima u sledećem naslovu jednog novinskog članka *Multilateral Force or Farce?* ‚Multilateralna sila ili farsa?' U ruskoj poslovici *Síla solómu lómit* ‚Sila slamu lomi' veza između predikata *lómit* i objekta *solómu* uspostavljena je na osnovu asociranja po formi korena *lóm-* sa korenom *solóm-*; fonema *l* koja je u susedstvu sa naglašenim vokalom prožima i

* Engl. *portmanteau word* — reč iskovana na taj način što je kombinovan početni deo jedne reči sa završnim delom druge (primedba redaktora).

ujedinjuje tri dela rečenice; oba konsonanta subjekta *sila* ponavljaju se istim redom u objektu koji, da tako kažemo, sintetizuje fonemski sklop početne i završne reči u poslovici. U stvari, na jednom običnom, leksičkom nivou uzajamno prožimanje glasa i značenja ima latentan i virtuelan karakter, dok je, međutim, u sintaksi i morfologiji (uključujući i fleksiju i derivaciju) suštinska, dijagramom prikazljiva podudarnost između signansa i signatuma i očevidna i obavezna.

Delimična sličnost dvaju signatuma može biti predstavljena delimičnom sličnošću odgovarajućih signansa, kao u gore prikazanim slučajevima, ili čak apsolutnom identičnošću ovakvih signansa, kao što to biva u slučaju leksičkih tropa. Engl. *star* ‚zvezda' označava ili nebesko telo ili osobu; u oba slučaja zajednička je ideja blistavosti, sjaja. Hijerarhija dvaju značenja — od kojih je jedno primarno, centralno, pravo, nezavisno od konteksta, drugo sekundarno, marginalno, figurativno, preneseno, kontekstualno — karakteristično je obeležje takvih asimetričnih parova. Metafora (odnosno metonimija) sastoji se u pripisivanju jednog signansa takvom sekundarnom signatumu koji je sa primarnim signatumom asociran po sličnosti (odnosno po neposrednom kontaktu, susedstvu).

Gramatičke alternacije unutar korena vode nas ponovo u domen pravilnih morfoloških procesa. Selekcija fonema koje se međusobno smenjuju može biti čisto konvencionalna, kao na primer upotreba vokala prednjeg reda u množinskim oblicima sa »umlautom« u jeziku jidiš* koje navodi Sapir: *tog* ‚dan' — *teg* ‚dani', *fus* ‚stopalo' — *fis* ‚stopala' itd. Ima, međutim, primera analognih gramatičkih »dijagrama« sa izrazitim svojstvima slike u manifestaciji samih oblika koji stoje u alternativnom odnosu; takva je recimo pojava delimične ili potpune reduplikacije korena u pluralu i u iterativnim, durativnim ili augmentativnim oblicima raznih afričkih i američkih jezika. U baskijskim dijalektima palatalizacija koja povećava tonalnost konsonanata izaziva predstavu umanjenja. Zamena gravisnih vokala ili

* Jidiš — jezik jevrejskog stanovništva iz pretežno istočnoevropskih krajeva; poreklom je to jedan srednjovekovni nemački dijalekat, ali koji je pretrpeo jake uticaje drugih jezika, posebno slovenskih (primedba redaktora).

konsonanata akutnim, kompaktnih difuznim, neprekidnih konsonanata prekidnim, i nepregradnih pregradnim (glotalizovanim), pojava koja u nekim indijanskim jezicima Amerike služi za to »da se značenju reči doda predstava diminutivnosti«, i fenomen obrnute substitucije na osnovu koje se izražava augmentativnost i intenzivnost, zasnivaju se na latentnoj sinestetičkoj* vrednosti koja je svojstvena nekim fonemskim opozicijama. Ova vrednost, koja se lako otkriva testovima i opitima posvećenim zvučnoj percepciji i koja se naročito manifestuje u dečjem jeziku, može izgraditi skale »diminutiviziranih« ili »augmentativiziranih« značenja nasuprot neutralnim značenjima. Prisustvo jedne gravisne ili akutne foneme u korenu neke reči iz jezika dakota ili činuk** ne signalizira sama sobom viši ili niži stepen intenziteta, dok koegzistencija dveju alternativnih formi istoga korena stvara dijagramski paralelizam između opozicije dva tonalna nivoa u okviru signansa i opozicije u stepenu zastupljenosti datoga značenja u okviru signatuma.

Pored ovih relativno retkih primera gramatičke primene autonomna vrednost slike fonemskih opozicija prigušena je čisto kognitivnim porukama, ali postaje naročito vidljiva u poetskom jeziku. Francuz Stéphane Mallarmé zadivljujuće osetljiv na zvučno tkivo jezika, primećuje u svom eseju *Crise de vers* ‚Kriza stihova' da je reč *ombre* ‚senka' stvarno senovita, ali da reč *ténèbres* ‚tama' (sa svojim akutnim vokalima) ne sugerira ideju o tami. On se isto tako osećao prevarenim zbog »perverznog« pripisivanja značenja ‚dan' reči *jour* i ‚noć' reči *nuit*, uprkos tamnom tonu prve reči i svetlom druge. Stih, međutim, kao što pesnik tvrdi, »daje rekompenzaciju za nesavršenosti jezika«. Ispitivanje noćnih i dnevnih slika u francuskoj poeziji pokazuje kako reč *nuit* postaje tamnija, a *jour* svetlija kada je ona prva okružena kontekstom gravisnih i zaokrugljenih vokala, a ova se druga rastavi na sekvencu akutnih fonema. Čak i u običnom govoru pogodna fonemska okolina, kao što je primetio semantičar Ullmann, može

* *Sinestezija* — fenomen asociranja datog čulnog opažaja sa čulnim opažajem sasvim druge vrste — npr. kad određeni zvuk izaziva predstavu određene boje (primedba redaktora).

** Jezici američkih Indijanaca (primedba redaktora).

pojačati ekspresivno svojstvo jedne reči. Ako distribucija vokala u latinskim rečima *dies* i *nox* ili u češkim rečima *den* i *noc* pristaje crno-belom koloritu poezije, u francuskom jeziku »kontradiktorne« reči bivaju ukrašene dodacima ili se, pak, slike dnevne svetlosti i noćne tame zamenjuju kontrastom teškog, zagušujućeg dana i sveže noći, jer je ovaj kontrast potpomognut drugom jednom sinestetičkom konotacijom koja spaja nisku tonalnost gravisnih fonema sa težinom i slično tome visoku tonalnost akutnih fonema sa lakoćom.

Poetski jezik otkriva dva stvarna faktora u glasovnom tkanju — principe naročite selekcije i naročitog kombinovanja fonema i njihovih komponenata; evokativna moć ovih dvaju faktora, mada skrivena, još uvek je implicitna u našem uobičajenom verbalnom ponašanju.

Završno poglavlje romana Julesa Romainsa *Les amours enfantines* nazvano je »Rumeur de la rue Réaumur« (Žagor u ulici Réaumur). Pisac kaže da ime ove ulice liči na pesmu točkova i zidove i druge oblike gradske užurbanosti, ustreptalosti i tutnjave. Ovi motivi, tesno povezani sa temom plime i oseke u knjizi, sadržani su u glasovnom obliku *rue Réaumur*. Među konsonantskim fonemama ovog imena nalaze se samo sonanti; sekvenca se sastoji od četiri sonanta (S) i četiri vokala (V): SVSV — VSVS. Simetrija je ostvarena kao u ogledalu, sa grupom *ru* na početku, i obrnutim *ur* na kraju. Početni i završni slogovi imena triput odjekuju u kontekstu koji ga okružuje: *rue Réaumur*, *ru-meur*, *roues*... *mur-* ailles, *tré*pidation, d'imm*eu*bles ,ulica Réaumur, žagor, točkovi... zidine, podrhtavanje kućerina'. Vokali ovih odgovarajućih slogova pokazuju tri fonemske opozicije: 1) gravisni (zadnji) /akutni (prednji); 2) zaokrugljen /nezaokrugljen; difuzni (zatvoren) /nedifuzni (otvoren):

	ru	meur	ru	ré	au	mur	rou	mur	ré	meur
gravisn	−	−	−	−	+	−	+	−	−	−
zaokrugljen	+	+	+	−	+	+	+	+	−	+
difuzan	+	−	+	−	−	+	+	+	−	−

Vešto preplitanje identičnih i različnih obeležja u ovoj »pesmi točkova i zidova«, podstaknuto jednim trivijalnim uličnim nazivom, daje potvrdu tvrdnji Aleksandra Popa: »Zvuk mora biti eho smislu«.

Postulirajući praiskonski karakter proizvoljnosti znaka i linearnosti signansa, Saussure je i jednom i drugom fenomenu pripisao podjednaku fundamentalnu važnost. On je bio svestan da će, ako su istiniti, ovi zakoni imati »neizmernih posledica« i odrediti »ceo mehanizam jezika«. Međutim, »sistem dijagramatizacije«, očit i obavezan u celokupnoj sintaksičkoj i morfološkoj strukturi jezika, a skriven i virtuelan u njegovom leksičkom aspektu, obezvređuje Saussureovu dogmu o proizvoljnosti, dok je drugi od njegova dva »opšta principa« — linearnost signansa — poljuljan rastavljanjem fonema na distinktivna obeležja. Time što su ove fundamentalne postavke obezvređene, mora se podvrći reviziji i sve ono što one impliciraju. Tako izvanredno plodna Peirceova ideja o tome da simbol može imati u sebe inkorporiranu sliku i/ili indeks otvara nove, hitne zadatke i dalekosežne vidike nauci o jeziku. Poduhvati ovog pionira na polju semiotike krcati su vitalnim posledicama za lingvističku teoriju i praksu. Konstituenti verbalnih simbola sa svojstvima slike ili indeksa suviše su dugo bili potcenjivani ili čak zanemarivani. S druge strane, moderna lingvistička metodologija treba da se najzad pozabavi pretežno simboličkim karakterom jezika koji ga upravo i izdvaja od drugih komunikativnih sistema sa pretežnim odlikama indeksa ili slike.

Metalogicus Johna Salisburyja dao je Peirceu njegov omiljen citat: *Nominantur singularia, sed universalia significantur* (imenovanje se odnosi na pojedinačne pojave, ali značenje na opšte). Koliko se jalovih i trivijalnih polemika moglo izbeći među izučavaocima jezika da su savladali Peirceovu *Speculative Grammar*, a naročito njenu tezu da »je pravi simbol onaj simbol koji ima opšte značenje« i da to značenje onda »može samo biti simbol«, pošto *omne symbolum de symbolo* (svaki simbol govori o simbolu). Simbol ne samo da ne može da ukaže na neku posebnu stvar i da nužno »označava neku vrstu stvari« već je on »sam sobom vrsta a ne pojedinačna stvar«. Jedan simbol, recimo jedna reč, je samo »opšte pravilo« koje vrši svoju

funkciju označavanja putem raznih primera svoje primene, bilo izgovorenih ili napisanih. Međutim, ma kako da su različita ta otelovljenja reči, ona ostaje u svim tim slučajevima »jedna te ista reč«.

Pretežno simbolički znaci su jedini koji, budući da imaju opšte značenje, mogu da čine propozicije, dok »slike i indeksi ništa ne potvrđuju«. Knjiga Charlesa Peircea *Existential Graphs* (objavljena posle njegove smrti) sa podnaslovom koji je on stavio »Moje remek-delo«, daje završnu analizu i klasifikaciju znakova s kratkim osvrtom na kreativnu snagu (*energeia*) jezika: »Tako je način na koji se manifestuje simbol različit od načina postojanja slike i indeksa. Fenomen slike se zasniva na našim iskustvima iz prošlosti: ona postoji kao odslikana realnost u svesti. Postojanje indeksa uslovljeno je sadašnjim iskustvom. Postojanje simbola sastoji se u stvarnoj činjenici da će se nešto neminovno iskusiti ako budu zadovoljeni izvesni uslovi. Naime, simbol će uticati na misao i držanje njegovog interpretatora. Svaka reč je simbol. Svaka rečenica je simbol. Svaka knjiga je simbol... Vrednost simbola je u tome što on služi da načini misao i držanje racionalnim i omogućuje nam da predvidimo budućnost«. Na ovoj je ideji Peirce stalno insistirao: nasuprot principu *hic et nunc* (ovde i sad) na kojem je zasnovana priroda indeksa, on je stalno suprotstavljao »opšti zakon« koji leži u osnovi svakog simbola: »Što god je zaista opšte odnosi se na neodređenu budućnost, jer prošlost sadrži samo izvestan broj takvih slučajeva koji su se dogodili. Prošlost je autentična stvarnost. Ali opšti zakon ne može biti potpuno ostvaren. On je potencijalnost; i njegov način postojanja je *esse in future* (postojati u budućnosti)«. Ovde se misao američkog filozofa ukršta sa vizijom Velimira Xlebnjikova, najoriginalnijeg pesnika našeg stoleća, u čijem se komentaru povodom sopstvenih dela iz 1919. nalazi sledeće: »Shvatio sam da je zavičaj kreacije u budućnosti; odande ćarlija vetar od bogova reči«.

LINGVISTIKA I TEORIJA KOMUNIKACIJE*

Norbert Wiener odbija da prizna postojanje bilo kakve fundamentalne opozicije između problema na koje nailaze inženjeri pri merenju komunikacije i problema koji muče filologe.[1] Upadljive koincidencije i konvergencije zaista se javljaju u poslednjim fazama lingvističke analize i u načinu na koji se prilazi jeziku po matematičkoj teoriji komunikacije. Pošto se svaka od ovih dveju disciplina bavi, mada na različite i sasvim autonomne načine, istim domenom verbalne komunikacije, pokazalo se da je blizak kontakt između njih od obostrane koristi i bez sumnje će postati vremenom još korisnijim.

Tok usmenog govora, u fizičkom smislu neprekinut, predstavljao je u početku za matematičku teoriju komunikacije situaciju »daleko složeniju« nego što je situacija svojstvena za pisani jezik gde postoji određeni niz jasno izdvojenih konstituenata.[2] Lingvistička je analiza, međutim, uspela da razloži usmeni govor na određenu seriju elementarnih obaveštajnih jedinica. Ove dalje nedeljive, izdvojene jedinice, takozvana »distinktivna obeležja«, svrstavaju se u jedinstvene skupove nazvane »foneme«, koje se sa svoje strane međusobno povezuju u sekvence. Tako jezička forma ima izrazito granularnu strukturu, te je podložna kvantnoj deskripciji.

* Naslov u originalu glasi: *Linguistics and Communication Theory*. Objavljeno prvi put u STRUCTURE OF LANGUAGE AND ITS MATHEMATICAL ASPECTS. Proceedings of Symposia in Applied Mathematics, Vol. XII. 1961. — Prevela *Draginja Pervaz*.

[1] Journal of the Acoustical Society of America, vol. 22, (1950), str. 697.

[2] C. E. Shannon i W. Weaver, *The Mathematical theory of communication*, Urbana, The University of Illinois Press, 1949, str. 74 i dalje, 112 i dalje.

Prvenstveni cilj teorije informacije, kako je to na primer formulisao D. M. MacKay, jeste »da izoluje iz njihovih posebnih konteksta sva ona apstraktna obeležja konkretnih datosti koja mogu ostati nepromenjena pri preformulaciji«.[3] Lingvistički analogon ovom problemu je fonemsko traganje za relacionim invarijantama. Stručnjaci za komunikaciju (inženjeri), uočavajući razliku između »strukturalne « i »metričke« sadržine informacije, predvideli su različite mogućnosti za merenje količine fonemske informacije, što može pružiti dragocene podatke kako sinhroničnoj tako i istorijskoj lingvistici, naročito pri izučavanju tipologije jezika i sa čisto fonološkog aspekta i u preseku fonološkog sa leksičko-gramatičkim nivoom.

Lingvisti su postepeno uspeli da otkriju postojanje dihotomijskog principa koji leži u osnovici celog sistema distinktivnih obeležja u jeziku, a inženjeri su, primenjujući binarne digite (ili da upotrebim popularni termin — *bite*) kao jedinicu za merenje informacije, doneli jednu potvrdu više o postojanju toga principa. Selektivnu informaciju jedne poruke inženjeri definišu kao minimalni broj binarnih odluka koje omogućavaju primaocu da rekonstruiše, na osnovu podataka kojima već raspolaže, ono što treba za razumevanje poruke.[4] Ova se realistična formula savršeno može primeniti i na ulogu distinktivnih obeležja u verbalnoj komunikaciji. Čim se »način raspoznavanja univerzalija preko njihovih invarijanti« pokušao odrediti i čim se isplanirala jedna uopštena klasifikacija distinktivnih obeležja prema ovim principima, D. Gabor je u svojim predavanjima o teoriji komunikacije odmah postavio problem unošenja kriterija koje su predložili lingvisti »u matematički i instrumentalni jezik«.[5] Upravo se nedavno pojavila instruktivna studija G. Ungeheuera koja daje pokušaj matematičke interpretacije distinktivnih obeležja u njihovom binarnom strukturiranju.[6]

[3] Cybernetics: Transactions of the Eighth Conference, New York, Josiah Macy, Jr. Foundation, 1952, str. 224.

[4] *Communication Theory*, ed. W. Jackson, New York, Academic Press, 1953, str. 2.

[5] *Lectures on communication theory*, Massachusetts Institute of Technology Cambridge, Massachusetts 1951, str. 82.

[6] Studia Lingvistica, vol, 13 (1959), str. 69—97.

Pojam »redundantnosti«, koji je teorija komunikacije preuzela od retoričke grane lingvistike i koji je zauzeo važno mesto u razvoju ove teorije, dobio je novu, pažnje vrednu definiciju: »jedan minus relativna entropija«*, pa je ponovo pod ovim vidom ušao u savremenu lingvistiku kao jedna od njenih veoma važnih tema. Neophodnost strogog razgraničavanja različitih tipova redundantnosti priznata je sada u teoriji komunikacije kao i u lingvistici, gde pojam redundantnosti obuhvata s jedne strane pleonastička sredstva nasuprot eksplicitnoj sažetosti (*brevitas* u tradicionalnoj nomenklaturi retorike), a s druge strane eksplicitnost za razliku od elipse. Na fonološkom nivou lingvisti su navikli da razgraničavaju fonemske, distinktivne jedinice i kontekstualne, kombinatorične, alofonske varijante, ali ispitivanje takvih međusobno povezanih problema kao što su redundantnost, prediktabilnost i uslovne verovatnoće u teoriji komunikacije omogućilo je dalje razjašnjenje odnosa između dve osnovne lingvističke vrste glasovnih osobina — između distinktivnih i redundantnih obeležja.

Fonemska analiza, kada dosledno vodi eliminaciji redundantnog, nužno daje jedno optimalno i nedvosmisleno rešenje. Bezrazložno uverenje nekih teoretičara, neupućenih u lingvistiku, da »ne postoje opravdani razlozi za izdvajanje distinktivnih od redundantnih obeležja«[7] očigledno je u opreci sa bezbroj lingvističkih činjenica. Ako, na primer, u ruskom jeziku razliku između »unapred isturenih« vokala i njihovih »unazad povučenih« parnjaka uvek prati razlika u prirodi konsonanta koji im prethodi u govornom lancu, s tim što će u prvom slučaju taj konsonant biti palatalizovan a u drugom neće, i ako, s druge strane, razlika između palatalizovanih i nepalatalizovanih konsonanata nije ograničena na vokalsku okolinu, lingvista je primoran da zaključi da je u ruskom jeziku razlika između prisutnosti i odsutnosti konsonantske palatalizacije distinktivna crta, dok se razlika između unapred isturenih i unazad povučenih vokala postavlja kao redundantna. Distinktivnost i redun-

* Količina obaveštenja sadržana u jednom komunikativnom znaku (primedba redaktora).

[7] Word, vol. 13 (1957), str. 328.

dantnost su daleko od toga da budu proizvoljne pretpostavke ispitivača; one su objektivno i prisutne i razgraničene u jeziku.

Predrasuda po kojoj su redundantna obeležja irelevantna, a distinktivna obeležja jedino relevantna, iščezava iz lingvistike; tu opet teorija komunikacije, naročito njeno ispitivanje prelaznih verovatnoća, pomaže lingvistima da savladaju svoj neobjektivni stav prema redundantnim i distinktivnim obeležjima u oceni njihove relevantnosti za sporazumevanje.

Ključna stvar u teoriji komunikacije to je (po MacKayevim rečima) postojanje unapred koncipovanih mogućnosti konkretnih ostvarenja. O istome govori i lingvistika. Ni u jednoj od ove dve discipline nije bilo nikakve sumnje u pogledu fundamentalne uloge selektivnih operacija u verbalnim aktivnostima. Inženjer polazi od sistema unapred stvorenih mogućnosti, manje ili više zajedničkih pošiljaocu i primaocu verbalne poruke, koji treba samo da se »popuni« ostvarenim pojedinostima. Na odgovarajući način govori o tome i saussureovska lingvistika* kad pominje pojam *langue* kao ono što omogućava proces govora (ostvarenje fenomena *parole*) među sagovornicima. Takva jedna »celovitost mogućnosti već predviđenih i obezbeđenih«[8] implicira postojanje koda, koji teorija komunikacije zamišlja kao »jednu dogovorno usvojenu transformaciju, koja se po pravilu bazira na odnosu jedan prema jedan i koja je reverzibilna«[9] — tj. po kojoj se jedan dati niz informacionih jedinica pretvara u drugi niz, na primer gramatička jedinica u jednu fonemsku sekvencu i obrnuto. Kôd usklađuje *signans* sa njegovim *signatumom* i *signatum* sa njegovim *signansom.*** S obzirom na tretman kodnih problema u teoriji komunikacije, danas se saussureovska dihotomija *langue/parole* može ponovo i to mnogo preciznije izložiti i tako steći novu operativnu vrednost. I obrnuto,

* Ona koja usvaja osnovne teorijske postavke de Saussurea (primedba redaktora).

[8] Cybernetics: Transactions of the Eighth Conference, New York, The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology, 1952, str. 183.

[9] C. Cherry, *On human communication*, New York — London, 1957, str. 7.

** Radi razjašnjenja ovih i sličnih termina v. ovde uključenu Jakobsonovu studiju: *Traženje suštine jezika.*

u modernoj lingvistici teorija komunikacije može naći potrebne informacije o stratificiranoj strukturi složenog jezičkog koda u njegovim raznim aspektima.

Mada je sastav jezičkog koda adekvatno ocrtan u lingvistici, još uvek se često previđa da je finitni skup »standardnih reprezentacija« ograničen na leksičke simbole, njihove gramatičke i fonološke konstituente, i na gramatička i fonološka pravila kombinacije. Samo se taj deo komunikacije može definisati kao prosta »aktivnost replikativnih reprezentacija«. S druge strane, još uvek je korisno setiti se da kod nije ograničen na ono što inženjeri komunikacije zovu »gola obaveštajna sadržina govora«, već su i stilistička stratifikacija leksičkih simbola i navodno »slobodna« varijacija isto tako »predviđeni i obezbeđeni« kodom, kako u pogledu sastava tako i u pogledu pravila za kombinacije.

U svom programu za buduću nauku o znakovima za sporazumevanje (semiotiku) Charles Peirce je konstatovao: »Obavezni znak je zakon ovaploćen znakom. Ovaj zakon obično utvrđuju ljudi. Svaki konvencionalni znak je obavezni znak«.[10] Verbalni simboli navode se kao izrazit primer obaveznih znakova. Sagovornici koji pripadaju jednoj datoj govornoj zajednici mogu se definisati kao stvarni korisnici jednog te istog jezičkog koda koji obuhvata iste obavezne znakove. Zajednički kod je njihovo sredstvo komunikacije. Taj kod leži, u stvari, u osnovici procesa komunikacije omogućujući razmenu poruka. Upravo ovde treba tražiti razliku između lingvistike i fizičkih nauka. Ova je razlika jasno i često uočavana u teoriji komunikacije, naročito od strane engleske škole, koja insistira na postojanju izrazito demarkacione linije između teorije komunikacije i teorije informacije. Pa ipak, ma kako to čudno izgledalo, lingvisti ponekad zanemaruju ovo razgraničenje. »Stimulusi primljeni od prirode«, kao što Colin Cherry mudro naglašava, »nisu slike stvarnosti, već datosti na osnovu kojih mi gradimo svoje lične modele te stvarnosti«.[11] Dok

[10] *Collected papers*, vol. 2, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1932, str. 142 i dalje.

[11] Op. cit., str. 62. Up. W. Meyer-Eppler, *Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie*, Berlin-Gottingen-Heidelberg, Springer-Verlag, 1959, str. 250 i dalje.

fizičar stvara svoj teorijski konstrukt, namećući svoj sopstveni hipotetički sistem novih simbola na dobijene *indekse*, lingvista samo ponovo kodira, prevodi u simbole metajezika one postojeće *simbole* koji se upotrebljavaju u jeziku jedne date govorne zajednice.

Distinktivna obeležja, recimo, koja su konstituenti koda, zaista se ostvaruju i zbilja funkcionišu u govornoj zajednici. I za primaoca i za prenosioca poruke, kao što tvrdi R. M. Fano, operacija selekcije čini osnovu »procesa prenošenja informacije.«[12] Niz alternativnih izbora, koji uslovljava postojanje bilo kojeg konkretnog skupa ovih obeležja, nije proizvoljna konstrukcija lingviste; primalac poruke po pravilu stvarno vrši ovakvu selekciju, sem ukoliko potreba za prepoznavanjem datih obeležja nije uklonjena time što se poruka o kojoj je reč već inače razaznaje iz verbalnog ili neverbalizovanog konteksta.

Ne samo primalac pri dekodiranju poruke, već se i onaj koji enkodira može koristiti elipsom i na gramatičkom i na fonološkom nivou. Upravo onaj koji enkodira najlakše i izostavlja neka obeležja, ili čak neke skupove obeležja ili pak sekvence. Elipsa se, međutim, takođe upravlja po kodifikovanim pravilima. Jezik nije nikad monolitičan; njegov sveukupni kod uključuje niz potkodova. Pitanje pravila transformacije optimalnog, eksplicitnog jezgra koda u potkodove raznog stepena eliptičnosti kao i poređenje tih potkodova s obzirom na količinu date informacije, sve to zahteva i lingvističko i tehničko ispitivanje. *Konvertibilni kod* jezika, sa svim njegovima fluktuacijama iz jednog potkoda u drugi i sa svim tekućim promenama kroz koje taj kod prolazi, treba da bude zajednički i sveobuhvatno opisan sredstvima lingvistike i teorije komunikacije. Tradicionalni šablon proizvoljno ograničenih *statičkih* deskripcija treba da bude zamenjen produbljenim prikazom dinamičke sinhronije jezika i to s vođenjem računa o prostorno-vremenskim koordinatama.

Lingvistički posmatrač koji ima ili stiče znanje datoga jezika jeste ili postepeno postaje potencijalan ili stvaran partner u razmeni verbalnih poruka među članovima date

[12] *The transmission of information*, Massachusetts Institute of Technology, Research Laboratory of Electronics, Technical Report No. 65 (1949), str. 3 i dalje.

jezičke zajednice, njen pasivni ili čak aktivni član. Inženjer komunikacije ima pravo kad brani, nasuprot »nekim filolozima«, apsolutno dominantnu »potrebu da se Posmatrač uvede na scenu« i kada se slaže sa Cherryjem u tome da će »upravo deskripcija učesnika-posmatrača biti najpotpunija«.[13] Antipod učesnika, najnepristrasniji spoljni posmatrač, postupa kao dešifrant koji prima poruke koje nisu njemu upućene i čiji kod ne poznaje.[14] Detaljnim ispitivanjem on pokušava da razbije kod. Dokle god je mogućno, lingvističko ispitivanje na ovom nivou mora biti samo preliminarna faza. Ona samo vodi ka pravom poniranju u jezik koji se izučava, tj. ka onoj fazi kada se posmatrač prilagođava onima kojima je dati jezik maternji do te mere da može dekodirati poruke na njihovom maternjem jeziku i to na osnovu koda toga jezika.

Sve dotle dok ispitivač ne zna ni jedan *signatum* jednog datog jezika, i ima pristup samo *signansima*, on mora, hteo ne hteo, da napregne svoje detektivske sposobnosti i da iz spoljnih datosti izvuče svaku mogućnu informaciju o strukturi jezika o kojem se radi. Sadašnje stanje poznavanja etrurskog jezika je dobar primer za takvu tehniku. Ali ako lingvista poznaje kod i savlada dogovorenu transformaciju po kojoj se jedan niz *signantia* pretvara u niz *signata*, onda je izlišno za njega da igra ulogu Šerloka Holmsa, sem ako ne teži da sazna koliko se raznih i pri tom verodostojnih podataka može dobiti ovakvim komičnim ispitivanjem. Teško je, međutim, simulirati nepoznavanje znanog koda: nesvesno se ubaci poneko značenje, čime se automatski obezvređuje tobožnji dešifrantski pristup.

Očigledno je da se nerazdvojivost objektivne pojave i subjekta koji je posmatra, koju je Niels Bohr izdvojio kao premisu svakog dobro definisanog znanja,[15] mora uzeti u obzir takođe i u lingvistici; položaj posmatrača u odnosu na jezik koji posmatra i opisuje mora biti tačno utvrđen. Prvo, kako je to već Jurgen Ruesch formulisao, informacija koju jedan posmatrač može dobiti zavisi od toga da li se

[13] *For Roman Jakobson*, The Hague, Mouton & Co., 1956, str. 61 i dalje.
[14] Up. R. Jakobson i M. Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton, & Co., 1956, str. 17—19.
[15] *Atomic physics and human knowledge*, New York, John Wiley & Sons 1958, str. 30.

on nalazi unutar sistema ili izvan njega.[16] Štaviše, ako se posmatrač i nalazi *unutar* sistema, još uvek jezik ima dva znatno različita aspekta, zavisno od dva kraja komunikativnog kanala. Grubo rečeno, proces enkodiranja ide od značenja do zvuka i od leksičko-gramatičkog do fonološkog nivoa, dok proces dekodiranja teče suprotnim pravcem — od zvuka do značenja i od obeležja do simbola. Dok u produkciji govora prvo dolazi do izražaja usmerenosti (*Einstellung*) ka neposrednim konstituentima, pri percepciji govora poruka je pre svega stohastički proces.* Probabilistički aspekt govora manifestuje se na odgovarajući način u prilaženju slušaoca homonimima, dok za govornika homonimija uopšte ne postoji. Kada izgovori englesku reč (*san*), govornik unapred zna da li misli na *son* (sin) ili na *sun* (sunce), dok slušalac shvata smisao poruke u zavisnosti od uslovnih verovatnoća konteksta.[17] S tačke gledišta primaoca, poruka nosi sobom mnoge nejasnosti koje, međutim, za pošiljaoca nisu postojale. Ove posebnosti kojima se odlikuje, s jedne strane, proces odašiljanja, a s druge — proces primanja poruke iskorišćene su na odgovarajući način za unošenje dvosmislenosti u igru rečima i u poeziji.

Nema sumnje da postoji neka uzajamnost između akta govora i akta slušanja, ali je za odgovarajuća dva partnera u sporazumevanju hijerarhija ova dva procesa postavljena upravo obrnuto. Ova dva posebna aspekta jezika ne mogu se svesti jedan na drugi; oba su podjednako bitna i moraju se smatrati *komplementarnim* u onom smislu u kome Niels Bohr upotrebljava ovu reč. Relativna autonomija sistema koji se prima slušanjem dokumentovana je činjenicom da aktivnom znanju jezika obično prethodi pasivno, kako kod dece tako i kod odraslih. Zahtev L. Ščerbe za razgraničenjem i razradom dveju posebnih gramatika — »aktivne« i »pasivne«, na kojem su nedavno ponovo

[16] *Toward a unified theory of human behavior* ed. R. R. Grinker, New York, Basic Books, 1956, str. 54.

* *Stohastički proces* ovde: proces dešifrovanja poruke vrši se u svesti slušaoca deo po deo; pri svakoj novoprimljenoj jedinici slušalac raspolaže novim elementom za odgonetanje poruke, čini nov napor, svaki put sa sve većim izgledima na uspeh, da pogodi sledeći elemenat (primedba redaktora).

[17] Vidi International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, vols. 1—2 (1959), str. 286 i dalje.

insistirali mladi ruski lingvisti, podjednako je važan za lingvističku teoriju, za nastavu jezika, i za primenjenu lingvistiku.[18]

Kad se neki lingvista bavi jednim od dva aspekta jezika *à la Jourdain,** ne shvatajući naime da li su njegove opservacije posvećene onome što se unosi slušanjem ili onome što se proizvodi artikulisanjem, još uvek je to manje opasno od proizvoljnih kompromisa, koji se često prave između analize jednog jezičkog vida i analize drugog — mislim ovde na slučajeve kao što je, recimo, pojava gramatike posvećene ostvarenom jezičkom fenomenu koja, međutim, raspravlja o generativnim operacijama ne obzirući se pri tom na značenje, uprkos nužnog prioriteta značenja za onoga koji vrši enkodiranje. Danas lingvistika prima od teorije komunikacije naročito dragocene sugestije za oživljavanje dosada unekoliko zanemarenog izučavanja onog verbalnog sistema koji se tek unosi čulima, savladava.

MacKay upozorava na to da se lako mogu pobrkati čin izmene verbalnih poruka i proces izvlačenja informacije iz date objektivne stvarnosti s obzirom na to da su oba fenomena neadekvatno združena istim terminom »komunikacija«; ova reč za njega ima neizbežno *antropomorfičku* konotaciju, »što otežava diskusiju.«[19] Slična opasnost postoji i kada se proces sporazumevanja među ljudima svodi na proučavanje samo fizičkog aspekta informacije. Pokušaji da se konstruiše jezički model bez vođenja računa o govorniku i slušaocu, i da se tako hipostazira** jedan kôd odvojen od stvarne komunikacije, prete da od jezika naprave skolastičku fikciju.

Ovde u Americi, a i u Evropi, i zapadnoj i istočnoj, u centar interesovanja, kako lingvistike tako i teorije komunikacije, ulaze ne samo pojave enkodiranja i dekodiranja, već i procedura ponovnog kodiranja, pa prebacivanja jednog

[18] Vidi I. Revzin, *Tezisy Konferencii po mašinnomu perevodu*, Moskva, Pervyj Moskov. Gos. Ped. Inst. Inostrannyh Jazykov, 1958, str. 23—25.

* Onako kako se odnosio prema jeziku poznati junak »Monsieur Jourdain« iz Molièreove komedije *Le bourgeois gentilhomme* (primedba redaktora).

[19] Cybernetics: Transactions of the Eighth Conference, New York, 1952, str. 221.

** *Hipostazirati* — nečem apstraktnom pridati svojstva realnog (primedba redaktora)

koda u drugi, jednom rečju — svi raznoliki vidovi aktivnosti prevođenja. Tek sada fascinantni problemi kao što su načini i stepeni uzajamnog razumevanja među govornicima nekih vrlo srodnih jezika, kao npr. danskog, norveškog i švedskog, počinju da privlače pažnju lingvista[20]; samim tim postoji ozbiljna nada da će se ne samo konačno jasno sagledati fenomen poznat u teoriji komunikacije pod nazivom »semantički šum«* već da će se rešiti i problem kako da se »semantički šum« savlada, što je od značaja i u teorijskom i u pedagoškom pogledu.

Uzgred rečeno, i lingvistika i teorija komunikacije izvesno su vreme bile u iskušenju da svako bavljenje značenjem tretiraju kao neku vrstu »semantičkog šuma« i da isključe semantiku iz izučavanja verbalnih poruka. Sada, međutim, lingvisti pokazuju tendenciju da značenje ponovo uvedu u krug svojih ispitivanja, koristeći se pri tom vrlo poučnim iskustvom stečenim od ovog privremenog ostrakizma. Sličan se pravac razvoja može zapaziti i u teoriji komunikacije. Prema Weaveru, analiza komunikacije je »tako temeljno pročistila vazduh, da je nauka možda po prvi put spremna za pravu teoriju značenja« i naročito za obradu »jednog od najznačajnijih, ali teških aspekata značenja«, naime za obradu »uloge konteksta«.[21] Lingvisti postepeno nalaze načina kako da tretiraju značenje, i naročito odnos između opšteg i kontekstualnih značenja, kao pravu lingvističku temu, jasno odvojenu od ontološkog problema označavanja.

Teorija komunikacije, pošto je savladala nivo fonemske informacije, može sada pristupiti merenju količine gramatičke informacije s obzirom na to da se sistem gramatičkih, naročito morfoloških kategorija, slično sistemu distinktivnih obeležja, zasniva na skali binarnih opozicija. Tako, na primer devet binarnih mogućnosti leži u osnovi preko stotinu jednostavnih i složenih konjugacionih formi engleskog glagola koje se pojavljuju, na primer, u kombinacija-

[20] Vidi naročito E. Haugen, Nordisk Todskr. vol. 29 (1953), str. 225—249.

* *Šum* ovde ukazuje na smetnju, prepreku (primedba redaktora).

[21] Shannon i Weaver, op. cit., str. 116. Up. D. M. Mackay, *The place of »meaning« in the theory of information*, Information Theory, ed. C. Cherry, New York, Basic Books, 1956.

ma sa zamenicom JA.[22] Količina gramatičke informacije koju nosi sobom engleski glagol može se zatim uporediti sa odgovarajućim podacima o engleskoj imenici ili o glagolu i imenici raznih jezika. Odnos između morfoloških i sintaksičkih informacija treba onda uporediti sa ekvivalentnim odnosima u drugim jezicima. Svi ti uporedni podaci pružiće značajan pomoćni materijal za lingvističku tipologiju jezika i ispitivanje lingvističkih univerzalija.

Količina gramatičke informacije koja se potencijalno sadrži u paradigmama jednog datog jezika (statistika koda) mora se dalje uporediti sa sličnom količinom u konkretnim datostima tj. u stvarnim pojavama različitih gramatičkih oblika unutar jednog korpusa poruka. Svaki pokušaj da se ignoriše ova dualnost i ograniči lingvistička analiza i kalkulacija samo na kod ili samo na korpus osiromašuje istraživački rad. Veoma važno pitanje odnosa između strukturiranja konstituenata verbalnog koda i njihove relativne frekvencije, kako u kodu tako i u njegovoj primeni, ne može biti mimoiđeno.

Semiotička definicija značenja jednog simbola kao prevoda u druge simbole nalazi stvarnu primenu u lingvističkom testiranju intralingvalnih i interlingvalnih prevoda. Ovakvo prilaženje semantičkoj informaciji podudara se s Shannonovim predlogom da se informacija definiše kao »ono što je nepromenljivo u svim reverzibilnim operacijama enkodiranja ili prevođenja«, ukratko kao »ekvivalentna klasa svih takvih prevoda«.[23]

Kada se radi o značenjima, gramatičkim ili leksičkim, moramo paziti da ne upotrebimo pogrešno polarne pojmove — »regularnost« i »devijacija«. Pomisao na devijaciju često proizilazi iz neobraćanja pažnje na stratificiranu, hijerarhijsku strukturu jezika. Između onoga što je sekundarno i devijacije ima, međutim, bitne razlike. Nismo u pravu ako devijantnom smatramo Kuryłowiczevu »sintaksič-

[22] 1. Preteritalnost/nepreteritalnost, 2. perfekatska situacija, 3. progresivna radnja, 4. ekspektativna situacija, 5. moralna determinacija, 6. akcidentalnost, 7. potencijalnost, 8. situacija insistiranja, 9. pasivna situacija. Up. R. Jakobson, American Anthropologist, vol. 61, no. 5, part 2 (1959), str. 139—141, i W. F. Twaddell, *The Englisch verb auxiliaries*, Providence, Brown University Press, 1960.

[23] Cybernetics: Transactions of the Seventh Conference, New York, 1951, str. 157.

ku derivaciju« u odnosu na »primarnu funkciju«, ili »transformacije« Chomskog u odnosu na »jezgra«,[24] ili Bloomfieldova »marginalna« (»prenesena«) značenja u odnosu na »centralno« značenje reči.[25] Metaforičke tvorevine nisu devijacije, već pravilni procesi izvesnih stilističkih varijanti, koje su potkodovi jednog sveopšteg koda. Unutar takvog jednog potkoda nisu devijantni ni Marvellovo figurativno pripisivanje konkretnog epiteta apstraktnoj imenici — »zelena Misao u zelenoj senci« — ni Šekspirova metaforička transpozicija nežive imenice u kategoriju ženskog roda — »zora otkriva svoja zlatna vrata« — ni metonimična upotreba reči »tuga« umesto »tužni trenutak«, primer koji Putnam navodi iz Dylana Thomasa (»A grief ago I saw him there« — ,Pre tuge jedne video sam ga tamo'). Za razliku od negramatičkih konstrukcija, kao što je englesko »girls sleeps« (,devojčice spava'), navedene fraze su značenjske, a svaka značenjska rečenica može da se podvrgne testu istinitosti tačno onako kao što iskaz »Petar je jedna stara lisica« može voditi odgovoru: »Nije istina; Petar nije lisica već svinja, a Jovan je lisica«. Uzgred, ni elipsa, ni uzdržani govor, ni anakolut, ne mogu se smatrati devijantnim strukturama. Sve to, kao i nemaran način govora, pripada brahiloškom* potkodu i javlja se kao zakonita derivacija jezgrenih** oblika usađenih u eksplicitni standard. Još jednom, u ovoj »varijabilnosti koda« leži objašnjenje činjenici da se izražajni standard ne ostvaruje uvek u potpunosti, a tu su varijabilnost dosada previđali mnogo više lingvisti nego inženjeri komunikacije, koji imaju manje predubeđenja.

Da sumiramo. Postoji veliki broj pitanja koja iziskuju saradnju dveju različitih i nezavisnih disciplina o kojima je reč. U stvari, prvi koraci u tom pravcu bili su srećni. Dozvolite mi da na kraju navedem jedan primer najduže i do nedavno možda najspektakularnije veze između lingvistike, naročito izučavanja poetskog jezika, s jedne strane, i matematičke analize stohastičkog procesa, s druge strane. Za svoja

[24] *Syntactic Structures*, (The Hague, Mouton &, Co., 1957.

[25] *Language*, New York, Henry, Holt Co., 1933, str. 149.

* Od *brahilogija* — pojava skraćivanja standardnog iskaza ispuštanjem pojedinih reči (primedba redaktora).

** Od engl. termina *kernel* — jezgro (primedba redaktora).

dostignuća, u internacionalnim razmerama, ruska škola metrike ima da zahvali činjenici što su pre nekih četrdesetak godina naučnici kao B. Tomaševski, verzirani u matematici i filologiji, vešto iskoristili Markovljeve* lance za statističko ispitivanje stihova. Ovi podaci, dopunjeni lingvističkom analizom strukture stiha, dali su početkom dvadesetih godina teoriju stiha zasnovanu na kalkulusu njegovih uslovnih verovatnoća i tenzija između unapred predviđenog i neočekivanog kao merljivih ritmičkih vrednosti. Izračunavanje ovih tenzija, koje smo mi nazvali »izneverenim očekivanjima« (»frustrated expectations«), dalo je rezultate koji su stvorili dotle neslućene mogućnosti za naučnu razradu deskriptivne, istorijske, komparativne i opšte metrike.«[26]

Ubeđen sam da se mogu otvoriti široke perspektive za dalje koordinirane napore dveju disciplina kada se savremeni metodi, koji su razrađeni i u strukturalnoj lingvistici i u teoriji komunikacije, budu primenili na analizu stiha i na tako mnogo drugih jezičkih oblasti. Nadajmo se da naša očekivanja neće biti izneverena.[27]

* A. A. Markov, ruski matematičar koji je 1913. objavio čuvenu studiju u kojoj je statističkim metodom prišao izučavanju zakonitosti u smenjivanju ruskih vokala i konsonanata (primedba redaktora)

[26] Up. B. Tomaševskij, *O stixe*, Lenjingrad, 1929; R. Jakobson, *O češskom stixe*, Berlin — Moskva, 1923. i *Linguisctics and poetics*, »Style in Language«, New York, The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology, 1960.

[27] Želeo bih da ovaj referat posvetim uspomeni inženjera O. A. Jakobsona.

O LINGVISTIČKOJ TIPOLOGIJI AFAZIČNIH OBOLJENJA*

Pierre Marie je 1907. godine otvorio jednu diskusiju o afaziji sledećom skromnom izjavom: »Pošto nisam, nažalost, psiholog, govoriću ovde samo kao lekar koji je s medicinske tačke gledišta posmatrao izvesne medicinske fenomene« (Marie, 1926). Ja bih ovde želeo da upotrebim istu formulu prilagođavajući je svojoj situaciji: kao običan lingvista, koji nije verziran ni u psihologiji ni u medicini, ja ću se strogo ograničiti na lingvistička opažanja samo lingvističkih činjenica. Prvi, fundamentalni rad o afaziji, »Beleške o fiziologiji i patologiji jezika«, koji je Hughlings Jackson napisao skoro pre sto godina, nosi karakteristični podnaslov: »Zapažanja povodom onih slučajeva oboljenja nervnog sistema kod kojih je nedostatak u izražavanju najupadljiviji simptom« (vidi Jackson, 1958, str. 121). Pošto nedostaci u verbalnom izražavanju, kao i samo verbalno izražavanje, očigledno pripadaju domenu lingvistike, ključ »za najupadljivije simptome« afazije ne može se naći bez vodeće i budne pomoći lingvistike.

Pred nas se postavlja teško pitanje: koje kategorije verbalnih znakova, ili znakova uopšte, bivaju oštećene u bilo kom datom slučaju. Ovo je lingvističko pitanje, ili, postavljeno šire, semiotički problem, ako zajedno sa Charlesom Peirceom (vidi 1932, str. 134) pod semiotikom podrazumevamo opštu nauku o znakovima, čija je osnovna disciplina lingvistika, nauka o verbalnim znakovima.

* Naslov u originalu glasi: »Towards a linguistic typology of aphasic impairments«. Objavljeno u *Ciba Foundation Symposium* on *Disorders of Language*. 1964, str. 21—42 (edited by A. V. S. de Reuck and Maeve O'Connor). — Prevela *Draginja Pervaz.*

Jackson (vidi 1958, str. 159) je takođe predvideo ovo prošireno polje afazičkih oštećenja, i otuda više bio sklon nazivu *asemazija*, Hamiltonovoj kovanici. Pošto semiotička obeležja afazije, u Peirceovom značenju ovog prideva, sačinjavaju »najupadljiviji simptom« oboljenja, oni su semiotički u medicinskoj upotrebi ove reči.

Lingvistika se samo može složiti sa Jacksonom da se patologija jezika, daleko od toga da bude slučajan poremećaj, pridržava izvesnih pravila; isto tako da se nikakvi zaključci koji leže u osnovi procesa propadanja jezika ne mogu izvesti bez stalne primene lingvističke tehnike i metodologije. Jezički poremećaji pokazuju svoj sopstveni naročiti red i iziskuju sistematsko lingvističko poređenje sa našim normalnim verbalnim kodom.

Ako je, kako tvrdi Brain (1961, str. 51), lingvistika stvarno »najnovije polje rada na afaziji«, ova odocnelost, štetna kako za nauku o jeziku tako i za nauku o jezičkim poremećajima, lako nalazi istorijsko objašnjenje. Proučavanje afazije iziskuje strukturalnu analizu jezika; međutim razrada takve analize usledila je samo u poslednjim fazama lingvističke nauke. Ferdinand de Saussure shvatio je još pre pola stoleća da u bilo kojoj vrsti afazije »iznad svih funkcionisanja različitih organa stoji jedna sposobnost mnogo opštijeg karaktera, sposobnost upravljanja znacima, a ona je par excellence lingvističke prirode« (vidi 1922, str. 27).

Međutim, pre no što se moglo specifikovati na koji način i do kog stepena ova sposobnost biva pogođena oboljenjem, bilo je potrebno najpre preispitati konstituente jezika i to na svim nivoima jezičke kompleksnosti, u pogledu njihovih lingvističkih funkcija i međusobnih odnosa. Značajno je da su 1878. dva velika pionira, poljski lingvista Baudouin de Courtenay (1881), i londonski neurolog Jackson (1958, str. 156) sasvim nezavisno jedan od drugog odbili pretpostavku o neposrednom prelasku od reči (ili morfema, najmanjih gramatičkih jedinica) na »artikulacioni pokret, fizičko stanje«, opisujući to kao »zabludu« koja »unosi zbrku u prava sporna pitanja«, i koja se ne može »dokazati medicinskim putem« (Jackson).

U medicinskom i lingvističkom traženju izlaza iz ovog ćorsokaka može se opaziti paralelan razvoj. Nekih pedeset godina kasnije, na prvom međunarodnom kongresu lingvista (1928), podnet je zahtev da se pristupi sistematskom fonološkom istraživanju, uz dosledno poređenje zvuka i značenja. O ovome se opširno diskutovalo na prvom međunarodnom kongresu slavista (Prag, 1929) i u prve dve inauguralne sveske *Travaux de Cercle Linguistique de Prague*, koje su posvećene ovom skupu.

U isto vreme, na godišnjem zasedanju Nemačkog neurološkog društva u Würzburgu, Wolpert je govorio (1929) protiv mogućnosti da se pri ispitivanju afazije razdvoje *Wortklangverständnis* i *Wortsinnverständnis*. Stručnjaci za poremećaje u govoru nisu propustili da svojim kolegama skrenu pažnju na brzi napredak nove lingvističke discipline. Tako, na primer, na šestom kongresu francuskog društva za fonijatriju, J. Froment i E. Pichon istakli su značaj fonologije za izučavanje jezičkih poremećaja (Rapport, 1939). Froment je ilustrovao svoj stav primenjujući fonološke kriterije na motoričkog afazičara.* »To nije u fonetskom pogledu osiromašenje, već u fonološkom. Bolesnika možemo porediti sa pijanistom koji, mada ima na raspolaganju i dobar klavir i sve svoje prste, nema više memorije i ne seća se gotovo nijedne melodije, i čak ne bi umeo više ni da se snađe u notama.«

Prve korake ka zajedničkom istraživanju jezičkih poremećaja preduzeli su holandski lingvisti i psihoneurolozi; oni su diskutovali o zajedničkim problemima na posebnoj konferenciji u Amsterdamu 1943, na kojoj je neurolog Bernard Brower ukazao na potrebu za osnovnim fonološkim koncepcijama u izučavanju afazije. Primena ovih koncepcija objasnila je ono što su Jackson i Freud (1935) podrazumevali pod bliskom sličnosti između funkcionalne retrogresije i razvoja govornog aparata, podržavajući tako Jacksonovo shvatanje da je ono što je rano stečeno izdržljivije i otpornije prema moždanoj povredi od onoga što je tek kasnije usvojeno (Jackson, 1962; Alajouanine, Ombredane i Durand, 1939).

* Afazičar — bolesnik od afazije; motorički afazičar — onaj bolesnik kod koga se afazija ispoljava u nevladanju artikulacionim pokretima (primedba redaktora

Prva nastojanja neurologa da u analizi afazičnih oštećenja sistematski iskorišćavaju lingvističke principe nalazimo u delima Lurija (1947) i Goldsteina (1948). Kada, na primer, Lurija posebno naglašava da je u takozvanoj senzornoj afaziji pomanjkanje u auditivnim percepcijama u stvari ograničeno na gubitak fonemskih percepcija, onda ceo skup simptoma ovog oštećenja prosto sam sebe podvodi pod jednu čisto lingvističku analizu. Kako ova monografija, koja je zasnovana na ogromnoj količini kliničkog materijala, tako i Lurijina docnija dela, koja pokazuju sve veću lingvističku spretnost i orijentaciju ka nauci o jeziku, pružaju nam sigurnu osnovu za potpuno integrisan medicinski i lingvistički istraživački rad na patologiji jezika. Specijalisti za patologiju moraju se udružiti sa specijalistima za jezik da bi mogli savladati ovaj odgovorni zadatak i rasterati ostatak onoga »haosa«, koji je Head (1926) razotkrio u savremenim pogledima na afaziju.

U svom nedavnom pregledu lingvističkih problema vezanih za izučavanje afazije, moskovski lingvista Ivanov (1962) je naglasio da nam je prvo i pre svega potrebno mnogo primeraka spontanog, neusiljenog govora pacijenata, dok se za sada naš uobičajeni, često i jedini materijal sastoji od medicinskih testova i razgovora, koji pre pokazuju metalingvalne radnje pacijenta no njegove neisforsirane, uobičajene iskaze. Žao mi je što moram dodati da neki od ovih testova ne odgovaraju ni elementarnim zahtevima lingvističke metodologije. Ako se onaj ko izvodi test nije dovoljno upoznao sa naukom o jeziku, on će dati iskrivljeno tumačenje podataka, naročito ako su njegovi kriteriji za klasifikaciju uzajmljeni iz zastarelih školskih gramatika i nisu nikad bili podvrgnuti sigurnoj lingvističkoj proveri. Statistike koje proističu iz takvih klasifikacija mogu istraživački rad na afaziji da upute u pogrešnom pravcu.

U izučavanju patologije govora jedno shvatanje koje je u opreci sa lingvističkom stvarnosti jeste hipoteza da se jezička oštećenja u afaziji mogu posmatrati kao jedinstven opšti poremećaj, sa navodno različitim tipovima afazije, koji predstavljaju ıazlike u kvantitetu poremećaja, pre nego u njegovom kvalitetu. Svaki lingvista koji je imao prilike da upozna razne slučajeve afazičnog govora može

samo da potvrdi i podupre gledišta onih neurologa, psihijatara i psihologa koji stiču sve jasniji uvid u kvalitativnu raznolikost afazičnih sistema. Analiza ovih sistema neumitno vodi ka utvrđivanju posebnih integralnih skupova simptoma kao i ka njihovoj strukturalnoj tipologiji. Lingvističke greške koje su počinili pripadnici »unitarne jeresi« bile su sprečile uočavanje razlika između verbalnih neuspeha afazičara.

PRVA DIHOTOMIJA: POREMEĆAJI U ENKODIRANJU (tiču se KOMBINACIJE, KONTAKTA) nasuprot POREMEĆAJA U DEKODIRANJU (tiču se SELEKCIJE, SLIČNOSTI)

U osnovi našeg verbalnog ponašanja nalaze se dve osnovne radnje: *selekcija* i *kombinacija.* Knjiga Kruszewskog »*Osnovi nauke o jeziku*«, štampana pre osamdeset godina (1883), ali još uvek aktuelna, vezuje ove dve radnje sa dva različita odnosa: selekcija se zasniva na sličnosti, a kombinacija na kontaktu. Moj pokušaj da ispitam ovaj dvostruki karakter jezika i da ga primenim na izučavanje afazije, razgraničavanjem dveju vrsta oštećenja, koja se nazivaju »poremećaj u povezivanju po sličnosti« i »poremećaj u uspostavljanju kontakta« (Jakobson i Halle, 1956), naišao je na ohrabrujući odziv kod specijalista za dijagnozu i lečenje od afazije. Njihova diskusija o ovoj dihotomiji navela me je potom da zapazim da je podela afazije na poremećaje u povezivanju po sličnosti i poremećaje u uspostavljanju kontakta tesno vezana sa klasičnom senzornom i motoričkom dihotomijom. Prema Osgoodu i Mironu (1963, str. 73) »eventualnu vezu pri afazičnim simptomima između ove dve dihotomije« već je uzimao u obzir J. Wepman (uporedi isto Fillenbaum, Jones i Wepman, 1961); kontrolni eksperimenti doveli su Goodglasa (Goodglass i Mayer, 1958; Goodglass i Berko, 1960) do sličnog stava; obe dihotomije izričito je sjedinio tek Lurija (1958, str. 17, 27).

Pre no što pređemo na diskusiju o nerazdvojnom jedinstvu ove dve podele, što iziskuje posebno objašnjenje, pokušaćemo da dokažemo njihovu lingvističku korelaciju. Svi mi znamo kako su netačni, jednostrani i površni tradicionalni termini »motorička« i »senzorna« afazija. Ako se

skup simptoma koji karakteriše neki dati tip afazije može nedvosmisleno opisati, čisto konvencionalna nomenklatura je sve dotle bezopasna dok smo svesni da ona nije ništa drugo do konvencija. Predlagano je nekoliko terminoloških zamena. Pridevi »ekspresivan« i »impresivan« imaju suviše mnogo semantičkih vrednosti; posebno u lingvistici oni se upotrebljavaju u sasvim drukčijem smislu. Jasniji su nazivi »emisivan« — »receptivan«. Pa ipak, oštećenje unutarnjeg govora, što je značajna posledica klasične motoričke afazije, teško da se može podvesti pod ime »emisivna afazija«. Termini »oštećenja u enkodiranju« i »oštećenja u dekodiranju« jasno ukazuju na tip povreda.* Oni mogu biti upotrebljeni sa neobaveznim dodatkom: »pretežno u enkodiranju« i »pretežno u dekodiranju«, pošto oštećenja u jednom od ta dva procesa kodiranja obično pogađaju i suprotni proces. Ovo je naročito tačno za oštećenja u dekodiranju, koja pogađaju proces enkodiranja mnogo više no obrnuto. Veća autonomija procesa dekodiranja može se ilustrovati nečijim čisto pasivnim znanjem stranog jezika ili poimanjem govora odraslih od strane dece koja još nisu progovorila. Patološki slučajevi su vrlo poučni. Lenneberg (1962) je posmatrao i opisao jednog osmogodišnjeg dečaka koji je naučio da razumeva jezik uprkos urođenog gubitka govora.

Klasična motorična (drugim imenom Brokova — Broca) afazija je osnovna vrsta oštećenja u enkodiranju; prema tome, takozvana senzorna (drugim imenom Vernikova — Wernicke) afazija je osnovni oblik oštećenja u dekodiranju. Pošto mi je Lurijin briljantni opis šest afazičnih skupova simptoma poslužio kao polazna tačka za moju lingvističku interpretaciju u ovom referatu, ja ću se držati njegove nomenklature za tih šest tipova, mada se i sam Lurija, i mi svi, nesumnjivo slažemo sa Kurtom Goldsteinom koji kaže da je svaka terminologija koja se trenutno upotrebljava na polju afazije »pomalo konfuzna« i »uopšte ne odaje priznanje složenosti i varijacijama u modifikovanju jezika uočenih kod pacijenata« (1948, str. 148).

* Objašnjenja termina *kod, kodiranje, enkodiranje* data su u ovde uključenoj studiji *Fonologija i fonetika* (primedba redaktora).

Tradicionalna »Brokova« afazija, koju je Lurija nazvao »eferentnom« (ili »kinetičkom«), opipljivo je suprotna senzornoj ili »Vernikovoj« afaziji; prva je najtipičniji poremećaj u sposobnosti spajanja, a druga najočitiji poremećaj u povezivanju po sličnosti. U eferentnoj afaziji narušena je pojava kombinacije. Na fonemskom nivou to znači teškoću u upotrebi fonemskih skupina, teškoću u konstrukciji slogova i prepreku ostvarenju prelaska s jedne foneme na drugu i s jednog sloga na drugi. Prozodijski elementi (na primer ruski akcenat, norveška tonska visina i češki kvantitet vokala) stradaju u slučaju ovakve afazije zato što se odnose na silabički kontekst. Javlja se potreba za izbegavanjem sekvenci, a to se manifestuje u težnji za fonemskim asimilacijama. Fry (1959) citira jedan tipičan primer. Jedan pacijent, čitajući engleske reči: *wood*, *kick*, *wear*, *feet*, umesto početnog konsonanta parnih reči izgovarao je *w* po ugledu na neparne reči. Senzorni afazičar ne vrši ovakva izopačavanja u fonemskim grupacijama slične vrste, ali zato pokazuje nesposobnost korišćenja izvesnih fonemskih konstituenata; pojedina distinktivna obeležja se gube, kao na primer suglasničke opozicije gravisnost/akutnost ili zvučnost/ bezvučnost.*

Na nivou značenjskih jedinica posmatrano, oštećenja zadiru prvenstveno u gramatički tip pojedinosti ukoliko je eferentna afazija u pitanju, a prvenstveno u leksički ukoliko se radi o senzornoj afaziji. Goldsteinov motorički agramatizam (1948, str. 81), ili pravi agramatizam, kako ga je formulisao Alajouanine (1956, str. 16), je najtipičnije ispoljavanje eferentne afazije. Stoga takozvana »sitnija jezička sredstva« — veznici, članovi, zamenice — koja služe za cementiranje gramatičkog konteksta ostaju netaknuta kod senzornog poremećaja, ali se zato gube prilikom eferentnog poremećaja. Osnovni sintaksički odnos je zavisnost; otuda se kod agramatizma sa njegovim »telegrafskim stilom« gube sve vrste zavisnih reči — prilozi, pridevi, puni glagoli. Međutim, kod eferentne afazije, »gubljenje predikata, što očiglednije predstavlja definitivni



* V. izlaganje o distinktivnim obeležjima u ovde uključenoj studiji *Fonologija i fonetika* (primedba redaktora).

gubitak moći za proporcionisanje« (Jackson, 1958, str. 60), samo je najpotpuniji izraz tendencije da se uništi svaki sintaksički poredak. Sasvim je prirodno što je od dva tipa sintaksičke zavisnosti, upravljanja i kongruencije, ovaj drugi nešto otporniji kod eferentne afazije koja obuhvata poremećaje u uspostavljanju kontakta, pošto je kongruencija zavisnost koja se tiče sekvenci i koja uključuje povezivanje po gramatičkoj sličnosti, dok je upravljanje zasnovano prosto na ostvarenju kontakta. U krajnjoj liniji tu se govor svodi na najprimitivnije forme, na odelite reči — imenice i glagolske imenice – koje vrše službu celovitog iskaza. Nasuprot tome, kod senzorne afazije gramatički subjekt, jedini deo rečenice koji je nezavisan od konteksta, pokazuje tendenciju da se izgubi, pošto glavni stimulus za subjekat leži pre u selekciji no u kombinaciji. On je glavni član sintaksičke konstrukcije i najčešće, a u nekim jezicima čak i obavezno, obeležava početak rečenice. Smanjene mogućnosti variranja pri izboru imeničkih leksema, tendencija da se one zamene uopštenim, pronominaliziranim substitutima, i nesposobnost da se daju sinonimi i antonimi, simptomi su izrazitog poremećaja u povezivanju po sličnosti. Ovaj poremećaj može prouzrokovati poremećaj u nalaženju reči i /ili u pronalaženju fonema. Ove vrste poremećaja mogu vršiti stalni međusobni uticaj dobijajući time veći zamah, ali to ne znači da treba samim tim izvesti zaključak da jedan poremećaj izvire iz drugog; nemoguće je, u stvari, objasniti proces dezintegracije verbalnog koda na osnovu onog što je karakteristično za dezintegraciju fonemskog koda (up. Critchley, 1959, str. 289).

Isto tako i fenomeni u oblasti morfologije ukazuju na upadljiv kontrast između eferentnih i senzornih poremećaja. U jezicima sa bogatim fleksivnim sistemom, kao što su ruski ili japanski (up. Panse i Shimoyama, 1955), eferentna se afazija ispoljava u osetnom pomanjkanju sufiksalnih sredstava. Čak je i u engleskom, koji se odlikuje retkim gramatičkim nastavcima, zapažena atrofija nastavaka za oblik, naročito onih »koji izražavaju sintaksičke odnose« (Goodglass i Hunt, 1958). Kod eferentnih afazičara, predstavnika engleskog jezika, koje su testirali Goodglass i Hunt, proces propadanja u fonemskom pogledu identičnih

nastavaka – nastavaka *z* i njegovih automatskih alternativnih varijanata *iz* i *s* — ukazuje na značajnu hijerarhiju, s tim što jedan veoma jasan princip uslovljava redosled gubljenja. Što je data gramatička konstrukcija višeg ranga, to je neminovnija njena dezintegracija. Na udaru je prvo klauza*, i stoga je u engleskom najmanje održiv glagolski nastavak za treće lice jednine koji signalizira odnos subjekat — predikat (npr. *John dreams* — ,Džon spava'). Posesivni nastavak (*John's dream*) — ,Džonov san'), koji signalizira odnos unutar sintagme,** nešto je otporniji. Od tri konstrukcije — klauza (rečenica), sintagma, reč — reč je poslednja koja biva oštećena; otuda je množinski imenički nastavak *-s* (npr. u reči *dreams* — ,snovi'), koji ne zavisi ni od rečenice, ni od sintagme, najmanje oštećen.

Dok kod eferentne afazije leksičke morfeme u funkciji korena reči pokazuju veću rezistenciju od gramatičkih morfema (afiksa) i gramatičkih reči (naročito zamenica), kod senzorne afazije stanje je obrnuto. Kao što tvrde Bejn (1957, str. 93) i Lurija (1958, str. 20), pacijenti ovim oblikom afazije »gube moć razumevanja korena reči«, dok sufiksi »obično ostaju daleko razumljiviji«. Štaviše, Bejn opaža kardinalnu ulogu zamenica u govoru ovih pacijenata. Treba primetiti da su reči sa jednim istim korenom a različitim sufiksima u neposrednom semantičkom*** kontaktu (upor. *izdavač*, *izdanje*, *izdavački*), dok reči različitih korena i istog sufiksa ispoljavaju samo semantičku sličnost (upor. reči na *-or* kojima se označava vršilac radnje: *agitator*, *okupator*, *gnjavator*, itd.). Tako pacijenti koji imaju poremećaj u povezivanju po sličnosti lakše razlikuju sufikse no korene, dok pacijenti koji imaju poremećaje u uočavanju kontakta razlikuju pre korene nego sufikse.

Objašnjenje oštećenja »unutarnjeg govora«**** koje, kao što je Lurija otkrio, prati eferentne poremećaje, leži u bitnoj karakteristici ove afazije, a ta se karakteristika svodi

* Engleski termin *clause*: rečenica s ličnim glagolskim oblikom (primedba redaktora).

** Engleski termin *phrase*: grupa reči; ovde se upotrebljava termin *sintagma* koji je kod nas uveo Aleksandar Belić (primedba redaktora).

*** *Semantički* — značenjski (primedba redaktora).

**** *Unutarnji govor* — govor u sebi, neoformljen eksplicitnim zvucima (primedba redaktora).

na pojavu odumiranja kontekstualnog govora. Naš unutarnji govor je kontekst naših iskaza; pošto su uništena sva verbalna povezivanja kod eferentnog tipa oboljenja, oštećenje unutarnjeg govora je neizbežno. Odgovarajući gubitak kod senzorne afazije svodi se na *gubitak metajezičkih** radnji, što je neminovni rezultat poremećaja u povezivanju po sličnosti.

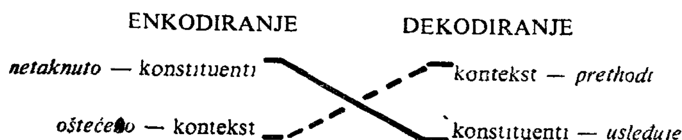
Dihotomija poremećaja u dekodiranju i enkodiranju najneposrednije se manifestuje u divergentnom, moglo bi se čak reći suprotnom karakteru simptoma eferentne i senzorne afazije. Pri tom ova dva tipa simptoma jasno pokazuju kontrast koji postoji između poremećaja u ostvarivanju *kontakta i poremećaja u povezivanju po sličnosti.* Neraskidivo jedinstvo ovih dveju podela traži svoje objašnjenje. Mi možemo postaviti pitanje zašto je kontekst oštećen kod poremećaja u enkodiranju, mada ostaje netaknut kod poremećaja u dekodiranju, i zašto su, s druge strane, oni autonomni konstituenti koji ostaju netaknuti kod poremećaja prvog tipa oštećeni kod poremećaja drugog tipa, gde čak ne preostaju nikakvi autonomni konstituenti. Odgovor *leži u činjenici da se procesi enkodiranja* i dekodiranja bitno razlikuju u redosledu. Enkodiranje počinje selekcijom konstituenata koje treba kombinovati i integrirati u jedan kontekst. Selekcija je prethodna radnja, dok je konstruisanje konteksta ono što sledi i što je upravo cilj enkodera.** Za dekodera ovaj redosled je obrnut. Pre svega, dekoder se suočava sa kontekstom, drugo, on mora otkriti konstituente konteksta; kombinacija je ono što je prethodno dato, a selekcija tek ono što dolazi posle i što je, u stvari, neposredni cilj procesa dekodiranja. Enkoder počinje analitičkom operacijom za kojom dolazi sinteza; dekoder prima sintetizovane podatke i pristupa njihovoj analizi. Kod afazičnih oboljenja biva oštećeno ono što je prvo po redu, dok ono što tek usleđuje ostaje netaknuto; stoga je kod afazije koja pogađa proces enkodiranja

* *Metajezik* — sredstvo za definisanje bilo kojih pojava, uključujući i jezičke; *metajezičke radnje* — sve operacije koje se tiču iskazivanja jednog istog značenja drugim rečima (primedba redaktora).

** *Enkoder* (engl. *encoder*): onaj koji vrši radnju enkodiranja; *dekoder* (engl. *decoder*): onaj koji vrši radnju dekodiranja (primedba redaktora).

sposobnost kombinovanja oštećena, a kod one koja se tiče dekodiranja — sposobnost selekcije (vidi tabelu I).

TABELA I



Odnosi po sličnosti leže u osnovici selektivne operacije, dok se kombinacija zasniva na ostvarivanju kontakta. Tako se razlika između nezgoda pri enkodiranju i nezgoda pri dekodiranju stapa sa dihotomijom poremećaja u ostvarivanju kontakta i povezivanja po sličnosti. Razlika između procesa enkodiranja i dekodiranja, ili po rečima Hipokrata, između uloge mozga kao govornikovog »glasnika« i slušaočevog »tumača« (vidi Penfield i Roberts, 1959, str. 7), igra veliku ulogu u jezičkim poremećajima i prouzrokuje sasvim divergentno tipove simptoma bolesti, koji obuhvataju ili poremećaje u povezivanju po sličnosti, ili poremećaje u ostvarivanju kontakta.

Kao što sam izneo u jednoj ranijoj studiji (Jakobson i Halle, 1956, str. 76), metafora izostaje kod poremećaja po sličnosti, a metonimija kod poremećaja u ostvarivanju kontakta. Sada, pošto smo diskutovali s jedne strane o selekciji, zasnovanoj na uočavanju sličnosti, kao prvoj fazi procesa enkodiranja i s druge strane o kombinaciji, zasnovanoj na realizaciji kontakta, kao početnoj etapi operacije dekodiranja, pogledajmo dve vrste poezije: lirsku, koja je po pravilu prvobitno zasnovana na principu povezivanja po sličnosti; i epsku, koja uglavnom operiše na uspostavljanju međusobnih veza. Podsetićemo se da je metafora bitni trop u lirskoj poeziji, à metonimija vodeći trop u epskoj poeziji. S tim u vezi, lirski pesnik, zapazićemo, nastoji da sebe prikaže kao govornika, dok epski pesnik preuzima ulogu slušaoca koji treba da prenese dela za koja zna po čuvenju. Ovde opet, samo na drugom nivou, primećujemo paralelni odnos enkodiranja i povezivanja po sličnosti s jedne

strane i dekodiranja i ostvarivanja kontakta, s druge. Ovo savršeno odgovara dokazima koje pruža afazija o većoj stabilnosti odnosa uspostavljenih na principu sličnosti pri enkodiranju i odnosa ostvarenih spojeva prilikom procesa dekodiranja.

DRUGA DIHOTOMIJA: LIMITACIJA nasuprot DEZINTEGRACIJI

Sa dva osnovna tipa afazije — eferentnog i senzornog — pređimo na druga četiri tipa o kojima se govori u Lurijinim monografijama. Njihove lingvističke simptome treba izdvojiti i ponovo protumačiti. Ovde nalazimo dve ublažene forme oboljenja: među različitim slučajevima poremećaja u enkodiranju nalazi se ono što Lurija naziva »dinamičnom« afazijom (1962, str. 182); a među poremećajima u dekodiranju, tip bolesti koji se naziva »semantičkom« afazijom (1962, str. 132; 1958, str. 30; 1947, str. 151). Dozvolite mi da dodam da Lurijina upotreba termina semantički nešto odstupa od značenja koje mu daje Head. Dinamički poremećaj pogađa samo one govorne jedinice koje prevazilaze granice rečenice, naime ekstenzivne iskaze, naročito monologe. Drugim rečima, ovaj poremećaj pogađa samo one verbalne kombinacije koje prelaze granice verbalnog kôda, pošto je kombinovanjem reči i grupa reči u rečeničnu celinu dostignuta ona najveća krajnja konstrukcija čije se organizovanje dosledno sprovodi na bazi obaveznih gramatičkih pravila.

Lurija i njegovi saradnici opisali su i drugu varijantu istog bolesnog stanja. Ovu varijantu Lurija definiše kao: »uništenje regulativne funkcije govora« (1959; 1962, str. 214). Posmatran sa svog lingvističkog aspekta, simptom bolesti se ovde, međutim, može protumačiti kao nesposobnost da se jedan verbalni dijalog transponuje u neverbalni, veštački sistem znakova ili kao nesposobnost da se vodi takav dijalog gde će biti kombinovanja verbalnog iskaza sa iskazima transponovanim u ovaj drugi sistem. Ovakve semiotičke* aktivnosti bi, u stvari, opet značile

* *Semiotički* — koji se tiče *semiotike*, tj. nauke o znacima za sporazumevanje (primedba redaktora).

prekoračavanje onih kombinacija koje uslovljava i reguliše uobičajeni verbalni kôd. Pacijent se, kao što tvrdi Lurija (1962, str. 244), »stalno vraća uobičajenim verbalnim klišeima«.

Uopšte uzev, prelaz sa verbalnih stimulusa na odgovore posredstvom neverbalnih sistema znakova spada među najinteresantnije lingvističke i semiotičke probleme. Smetnje u doživljavanju vizuelnih snova koje su povezane sa jezičkim poremećajima pri enkodiranju (Anajev, 1960, str. 336) pravilno su protumačene kao slom onog kôda koji omogućava prelaz sa verbalnih na vizuelne signale (Žinkin, 1959, str. 475).

Govor obolelih od dinamičke i semantičke afazije odlikuje se dvema suprotnim osobinama; u prvom se slučaju vrši prekomerno natrpavanje unutar koda, u drugom jednosmerno natrpavanje unutar konteksta. Normalni jezik pravi razliku između vrsta reči i sintaksičkih funkcija; jedna ista vrsta reči može obavljati razne funkcije u rečenici, dok jednu istu funkciju mogu obavljati razne vrste reči. Semantička afazija teži da odbaci ovaj dualizam time što će svakoj vrsti reči pripisati samo jednu određenu funkciju. Pod ovim okolnostima, svaka vrsta reči određuje se po mestu koje njeni članovi zauzimaju u jednoj sintaksičkoj sekvenci, a raznolikost tih mesta podložna je restrikcijama. Tako se zadržavaju samo adverbalne funkcije imenice (npr. *John loves Mary* — ‚Džon voli Meri') dok će se pogrešno razumeti subordinativne grupe dveju imenica, naročito ako se mogu obrnuti; Lurija (1958, str. 25) navodi ove primere: *father's brother* (‚očev brat') i *brother's father* (‚bratov otac'); *a circle under a triangle* (‚krug ispod trougla') i *a triangle under a circle* (‚trougao ispod kruga') kao grupe koje su tipične za pogrešno razumevanje. Jedan od Lurijinih pacijenata (1947, str. 161) dao je lucidno objašnjenje svoje želje da shvati reči *mother's daughter* (‚majčina kći'): »Ja znam da su to dve osobe. Zamišljam . . . *mother* (‚majka') . . . i *daughter* (‚kći') . . . ali koja od njih? Čudno, ali ja ne mogu ovo da shvatim. Da li je to vezano sa majkom ili kćerkom? Nije mi jasno, ne razumem«. Glagolski predikati su shvatljivi, dok predikatske imenice, naročito kada kopula nije izražena, zbunjuju semantičkog

afazičara. Do njega dopiru jedino pridevi u atributivnoj funkciji. Eksplicitna superpozicija subjekta nad direktnim objektom postaje obavezna. Otuda pasivne konstrukcije zbunjuju pacijenta, i u aktivnim rečenicama red subjekat — objekat postaje nepokretljiv. Čak i u takvom jeziku kao što je ruski, u kome normalne slobodne stilističke varijacije reda reči igraju veliku ulogu, obrnuti red objekat — subjekat pacijent shvata pogrešno uprkos jasne informacije koju daju oznake akuzativa i nominativa. Na primer, *sestrú žená ljúbit*, ‚sestru žena voli', shvata se kao *sestrá ženú ljúbit*, ‚sestra ženu voli'. Sintagmatska osa potiskuje paradigmatsku osu.

Semantička afazija uprošćava i zbija sintaksička pravila; štaviše, ona briše gramatičku vezu između rečenica, i ovaj se nedostatak može opaziti čak i posle rehabilitacije pacijenta. Među verbalnim konstrukcijama koje podležu obaveznim pravilima, rečenica se obično smatra najvećom. Istina je da pravila gramatičke superpozicije (međusobno slaganje odnosno kongruencija po zavisnosti) dejstvuju samo u okviru rečenice. Pa ipak anaforska pravila, zasnovana na prostim odnosima sličnosti, prelaze preko granica rečenice. Zamenice i članovi mogu zavisiti od šireg konteksta nego što su granice rečenice. Ali pošto semantička afazija spada u poremećaje u povezivanju po sličnosti, nije nikakvo čudo što se regulisanje anaforskih zamenica i članova može izgubiti. Profesor J. M. Wepman mi je dao jedan dobar primer: njegov pacijent koji je ozdravio od semantičkog poremećaja, iznenada je napravio simptomatičnu omašku: »Moja žena nije danas ovde. On nije došao sa mnom.« (‚My wife is not here today. He did not come with me.')

TREĆA DIHOTOMIJA: SEKVENCA (SUKCESIVNOST) nasuprot SKUPNOJ JEDINSTVENOSTI (SIMULTANOSTI)

Opis i klasifikacija afazičnih oštećenja nalaze se pred važnim pitanjem da li sekvenca ili simultani niz lingvističkih celina biva pogođen oboljenjem. Dihotomija SEKVENCA/SKUPNA JEDINSTVENOST preseca fundamentalnu

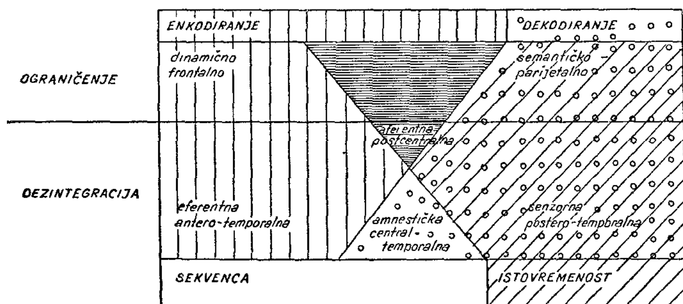
podelu afazičnih oštećenja na poremećaje u enkodiranju (tiče se kombinacije) i dekodiranju (tiče se selekcije). Poremećaji u enkodiranju ne ugrožavaju princip selekcije, već princip kombinovanja od kojeg zavisi jezička struktura. Postoje dve vrste kombinacija u jeziku: jedinstvena skupna celina i sekvenca u vremenu; sekvenca je izložena oštećenju kod eferentnih i dinamičkih tipova poremećaja u enkodiranju, dok treći tip, eferentna afazija, uništava jedinstvenu skupnu celinu. Na fonemskom nivou eferentna afazija prekida uzastopno spajanje fonema, dok se kod aferentne afazije prekida kombinacija skupno ostvarenih distinktivnih obeležja u fonemi. Tipični lingvistički simptom aferentne afazije je širok obim fluktuacija u proizvođenju fonema. U eferentnoj afaziji ostaju prisutni samo neki konstituenti sekvence, to je njihov kontekst izopačen; slično tome, aferentna afazija čuva samo pojedine konstituente simultane grupe, dok se ostatak konteksta ispunjava skoro nasumce. Senzorna afazija, orijentisana na kontekst, prouzrokuje gubitak samo pojedinačnih konstituenata, to jest, samo izdvojenih distinktivnih obeležja foneme; očigledno, dolazi do gubljenja upravo onih elemenata koji su najmanje zavisni od svoje simultane i sekventne sredine. Nasuprot tome, aferentna afazija izgleda da čuva samo ona distinktivna obeležja koja su najmanje zavisna od svoje okoline i koja leže u osnovi fonemske strukture jezika. Međutim, kao što Lurija upozorava (1947, str. 111), mi još uvek nedovoljno poznajemo aferentnu afaziju.

Aferentna afazija je poremećaj enkodiranja koji se tiče simultanih kombinacija; oblik afazije za koji Lurija provizorno prihvata naziv »amnestički« ili »akustičko-amnestički« (1962, str. 98) je poremećaj dekodiranja koji se odnosi na uzastopnu selekciju. Dok senzorna afazija sprečava identifikaciju konstituenata koja bi se vršila uzimanjem u obzir niza istovremeno prisutnih supstitutivnih mogućnosti, amnestička afazija narušava ovu identifikaciju samo ako je jedan dati konstituent član koordinativnog para (ili većeg niza) reči (ili rečenica — klauza). Koordinativne grupe zauzimaju naročito mesto među sintaksičkim konstrukcijama. One su jedine sintaksičke grupe bez ikakve unutarnje superpozicije, jedine »otvorene grupe«, tj. grupe sa

članovima koji se slobodno mogu dodavati ili oduzimati; one su najzad jedine, kao što je de Groot lepo primetio (1957, str. 128), »gde postoji, strogo uzevši, pravo slaganje, naime čista, uzajamna kongruencija«. Amnestička afazija je, dakle, poremećaj u povezivanju po sličnosti, koji zahvata onu gramatičku sekvencu koja je zasnovana na odnosima izrazite sličnosti, a aferentna afazija je poremećaj u stvaranju veza, koji pogađa jedino red skupno ostvarenih konstituenata u okviru jedne date glasovne sekvence. Dvodimenzionalno povezivanje distinktivnih obeležja (u sekvencu i u jedinstven skup) zadaje muke enkoderu koji pati od aferentne afazije, dok dvodimenzionalna (paradigmatska i sintagmatska) sličnost parataksičkih* reči ili rečenica (klauza) zadaje muke dekoderu koji pati od amnestičke afazije.

ZAKLJUČAK

Ovaj naš kratki osvrt ima za cilj, s jedne strane, da ukaže na specifične verbalne simptome koji karakterišu šest tipova afazije koji su izneti u Lurijinim knjigama (1947, 1962) i, s druge strane, da ponovo razmotri uzajamnu povezanost tih šest tipova sa strogo lingvističkog stanovišta. Ustanovljeno je da u osnovi tih šest tipova afazičnih oštećenja leže tri dihotomije (vidi sliku 1). Govor koji je lišen



Sl. 1. Dihotomije koje leže u osnovi šest tipova afazičkih oštećenja

* *Parataksički* — koji je u nezavisnom odnosu (primedba redaktora).

svake saznajne funkcije i koji je sveden na čisto emotivne uzvike ostaje van domena ovog pregleda.

Poremećaji u povezivanju odgovarajućih konstituenata koje prati oštećenje, odlike su tri tipa afazije — takozvane eferentne, dinamičke i aferentne, dok druga tri tipa — prema Lurijinoj nomenklaturi: senzorni, semantički i amnestički — ispoljavaju poremećaje u uočavanju sličnosti, što povlači oštećenje koda. Iste ove dve grupe, posmatrane u smislu verbalnog ponašanja, suprotstavljaju se jedna drugoj kao poremećaji u enkodiranju i dekodiranju.

U sva tri tipa poremećaja u ostvarivanju spojeva oštećena je sposobnost kombinovanja i integrisanja; međutim, kod eferentnih i dinamičkih tipova ovo oštećenje pogađa integraciju sukcesivnih konstituenata, dok kod aferentnog tipa konstituenti jedinstvenog skupa ne uspevaju da se integriraju. Kod tri tipa poremećaja u uspostavljanju sličnosti pogođena je sposobnost odabiranja i identifikovanja; međutim, ono što strada kod senzornih i semantičkih vrsta afazije to je, u stvari, sposobnost odabiranja u slučaju nekoliko istovremeno prisutnih mogućnosti i pri tom sposobnost identifikacije alternativnih konstituenata; kod amnestičke afazije postoje takođe smetnje u izboru i identifikaciji, ali one se tiču samo konstituenata koji su vezani u jednu koordinativnu grupu. Dakle, pored prostih tipova poremećaja u realizaciji spojeva koji se manifestuju samo na sukcesivnim fenomenima, i poremećaja u uočavanju sličnosti koji dolaze do izražaja jedino ukoliko je simultanost u pitanju, izgleda da postoje i dva kompleksna, »srednja« tipa afazije: jedan poremećaj spajanja koji implicira osu simultanosti (aferentna afazija), i jedan poremećaj uočavanja sličnosti, koja zavisi od ose sukcesivnosti (amnestička afazija). Prema tome, ovde dejstvuje jedna druga dihotomija — opozicija sekvence i jedinstvenog skupa, ili prema Saussureovoj terminologiji (vidi 1922, str. 115, 180) sukcesivnosti i simultanosti — koja opet deli šest tipova oštećenja na dve trostruke grupe.

Za razliku od eferentne afazije, Lurijina dinamička afazija ne oštećuje ni fonemski ni gramatički kontekst, već samo one verbalne kontekste koji sadrže više od jedne

rečenice i tako prelaze granice jedne sintaksičke celine. Rečenica je maksimalni kontekst, strukturiran na bazi kôdiranih pravila; otuda mi nismo više ograničeni obaveznim hijerarhijskim pravilima kada kombinujemo rečenice u iskaz (Jakobson, 1955, str. 74). S druge strane, ono što se, po Lurijinoj terminologiji, naziva semantičkom afazijom ruši svaku granicu između morfoloških kategorija i njihovih sintaksičkih funkcija. Uzgred rečeno, ovo gubljenje granica između morfologije i sintakse izgleda da podstiče neologizam*. Pojačani neologizam kod afazičara i dece javlja se usled nedostatka onih preciznih kriterija kojima mi inače raspolažemo pri razlikovanju dvaju verbalnih nivoa: određenih reči, s jedne strane, određenih samo u pogledu gramatičke strukture dok je pri tom njihov leksički izbor relativno slobodan, i rečenica, s druge. Naša selekcija reči je u osnovi slobodna, a njihova kombinacija je ograničena samo formalnim pravilima za građenje rečenica. Za afazičare o kojima je reč i za decu određenog uzrasta ova se sloboda proširuje na selekciju morfema tako da njihova kombinacija biva ograničena samo pravilima za građenje reči.

Setićemo se da dinamička afazija pripada tipovima govornih poremećaja koji su usredsređeni na kod i koji narušavaju kontekst, a da semantička afazija pripada tipovima koji oštećuju kod i koji su usredsređeni na kontekst. Prema tome, dinamička afazija pogađa samo nekodirane kontekste, dok, s druge strane, semantička afazija teži restrikciji kôda, ograničavajući autonomiju morfoloških kategorija u prilog sintakse. Dinamički i semantički tipovi oboljenja razlikuju se od eferentnih odnosno senzornih tipova po tome što je njihovo dejstvo limitativno (ograničava govorne mogućnosti), dok u ovom drugom slučaju oboljenje dovodi do dezintegracije jezičkih jedinica. Ova treća dihotomija — limitacija /dezintegracija — uključuje samo proste vrste afazije, one koja se tiče enkodiranja i one koja se tiče dekodiranja, a ne odnosi se na kompleksne, prelazne tipove (vidi tabelu II).

* *Neologizam* — kovanje novih reči ili davanje novog značenja poznatim rečima (primedba redaktora).

TABELA II

	Afazija					
	efer.	senz.	din.	sem.	afer.	amnes.
Oštećeni:						
enkodiranje (+) ili dekodiranje (−)	+	−	+	−	+	−
sekvenca (+) ili jedinstven skup (−)	+	−	+	−	−	+
Prisutni:						
dezintegracija (+) ili limitacija (−)	+	+	−	−		

Nije potrebno da naglasim: ako sam ovaj pregled podesio prvenstveno prema lingvističkim pitanjima, ja ne potcenjujem i druge aspekte afazičnih oštećenja. Naravno, svakom treba dati ono što mu pripada; ali moja je glavna briga bila ovde da izbegnem mogućnost da se pobrkaju razni nivoi posmatranja. Međutim čovek se mora složiti sa Jacksonovim programom iz 1878. da nas rigorozno ograničavanje nivoa ipak ne sme sprečavati u »nastojanju da ustanovimo sličnosti između njih« (1959, str. 156) i naročito između jezičkih oboljenja i njihovih »anatomskih substrata«.

Veza između povreda na prednjim delovima moždane kore i teškoća pri enkodiranju odavno je priznata, kao i veza između povreda u zadnjim delovima moždane kore i smetnji pri dekodiranju. Treba, štaviše, primetiti da oštećenja pri enkodiranju odgovaraju povredama u prednjim oblastima čela i slepoočnicama i čeonim povredama (up. Lurija, 1958, str. 27, 30), dok su poremećaji pri dekodiranju, *koji se odnose na jedinstven skup, dakle na jezičku osu* simultanosti, vezani za povrede u predelima iza čeone kosti i oko vrha i sa obadve strane lobanje. Prelazni tipovi afazije, koji kombinuju poremećaje u enkodiranju sa osom simultanosti ili poremećaje u dekodiranju sa jezičkom osom sukcesivnosti, očigledno odgovaraju povredama u zadnjem delu centralnih predela (aferentna afazija; up. Lurija, 1947, str. 112) i u centralnim predelima i predelima slepoočnica (amnestička afazija; up. Penfield i Roberts, 1959, str. 42;

Lurija, 1962, str. 98). Izgleda da postoji jedna ubedljiva sličnost između medijalnog položaja ovih povreda u glavi i srednjeg karaktera ovih jezičkih poremećaja u odnosu na druge tipove afazije.

Čeono-slepoočničke povrede i povrede u predelu iza slepoočnica izazivaju osnovne oblike poremećaja u enkodiranju i dekodiranju; za razliku od ovih oboljenja čije je dejstvo usmereno na jezičku dezintegraciju, limitativni tipovi afazije se vezuju za dva suprotna područja, naime, dinamički poremećaj je vezan za prednje, frontalne delove mozga, tj. za »frontalno unutarnje područje prednjeg mozga« (up. Lurija, 1962, str. 182), i obrnuto, semantički poremećaj vezan je za mesta u zadnjem delu i vrhu i obema stranama lobanje, a takođe i za mesta u zadnjem delu lobanje, tj. za »posteriorna unutrašnja područja« (up. Lurija, 1958, str. 21; Pribram, 1960).

Neizbežno se postavlja pitanje: Šta je cerebralni korelat relevantne dihotomije — sekvenca/jedinstven skup? Dozvolite mi da citiram ne sasvim definitivni, ali ipak veoma stimulativni odgovor na ovo pitanje, koji sam primio od profesora K. Pribrama sa Univerziteta u Stanfordu:

> »Pitanje se može postaviti u vezi sa pravim mestom poremećenja kod »eferentne« afazije. Bilateralno otklonjenje Brokovog područja izvedeno je bez izazivanja afazije (Mettler, 1949). Kod majmuna povrede u fronto-insulo-temporalnim oblastima glave proizvode defekt u »enkodnoj sekvenci«, mada oni inače ne govore. Osećam, stoga, da do tipa afazije u »enkodnoj sekvenci« dolazi ne iz površinskog uključivanja područja 44, već zbog upadanja u fronto-temporalno područje mozga kada su povrede duboke.
>
> Ako je tako, i ako se prednji frontalni korteks smatra delom medio-bazalnog prednjeg mozga (iz talamokortikalnih, filogenetičkih i neurobihevriorističkih razloga), još jedna dividenda proizilazi iz lingvističke analize. Dve lingvističke ose imaju odgovarajuća mesta u mozgu: naime, dekodiranje/enkodiranje je posteriorno/frontalno u mozgu; jedinstvenost skupa/sekvenca (ili simultanost/sukcesivnost) je raspoređena kao dorsolateralno/mediobazalno u mozgu«.

Izučavanje afazije ne može više mimoilaziti značajnu činjenicu da jedna bitno lingvistička tipologija afazičnih oštećenja, izložena bez obzira na anatomske činjenice, daje

jednu očigledno koherentnu i simetričnu relacionu strukturu, za koju se ispostavlja da je izvanredno bliska topografiji onih povreda mozga koje leže u osnovi tih oštećenja.

REZIME

Šest osnovnih tipova afazičnih poremećaja koje je ispitao A. R. Lurija i koja se konvencionalno nazivaju: I, dinamički (sa ozledama frontalnih delova mozga); II, eferentno motorički (vezani sa prednjim fronto-temporalnim delovima korteksa); III, aferentno motorički (retro-centralni); IV, amnestički (centro-temporalni); V, senzorni (postero-temporalni); i VI, semantički (perijeto-okcipitalni), iziskuju i sugeriraju jasnu i simetričnu lingvističku klasifikaciju.

Tipovi I — III pogađaju proces enkodiranja, dok tipovi IV — VI impliciraju oštećenje u prvom redu procesa dekodiranja. Za enkodera procesu selekcije normalno usleđuje proces kombinacije, dok dekoder prvo nailazi na kontekst, tako da selekciji prethodi kombinacija. U afaziji je oštećen konsekvent, dok antecedent ostaje netaknut. Stoga je kombinacija defektna kod enkodnih tipova afazije, a selekcija kod pretežno dekodnih poremećenja. Razlika između enkodnih i dekodnih nezgoda stapa se u dihotomiju poremećaja spajanja i sličnosti.

Tip II zadržava fonemske i gramatičke jedinice, ali prekida fonemsku i / ili gramatičku sekvencu, dok tip V smanjuje raznolikost takvih jedinica, čuvajući pri tom strukturu njihovog grupisanja.

Tip I zajedno sa tipom II ima nedostatak u integrativnim operacijama, ali u tipu I te su operacije ometene samo na višim nivoima: oštećena je kombinacija rečenica i iskaza. Isto tako, tip VI, za razliku od tipa V, ne pogađa niže jezičke nivoe. Repertoar fonema i reči ostaje, ali je izgleda morfologija radikalno potčinjena sintaksi; sintaksičke funkcije i red reči nadjačavaju morfološke kategorije.

Tipovi III i IV zauzimaju srednji položaj između I—II i V—VI. Proseci kombinovanja trpe kod sva tri tipa enkodne afazije, ali dok tip I i II pogađaju razne vrste

sekvenci, afazičari tipa III ne uspevaju da manipulišu i razlikuju jedinstvene skupove distinktivnih obeležja. Proseci selekcije trpe u sva tri tipa dekodne afazije. ali je kod tipa IV pogođeno samo ono što se realizuje u nizu. Ako uzmemo u obzir dve ose koje Saussure pominje, možemo utvrditi da se poremećaji tipa I—II i IV manifestuju na osi sukcesivnosti, a oboljenja V—VI i III na osi simultanosti.

SPISAK UPOTREBLJENIH DELA

Alajouanine, T. (1956). *Brain*, 79, I.

Alajouanine, T., Ombredane, A., i Durand, M. (1939). *Le Syndrome de Désintégration dans l'Aphasie*. Paris: Masson.

Ananjev, B. G. (1960). *Psixologija Čuvstvennogo Poznanija*. Moskva: Akademija Pedagoških nauka.

Baudouin de Courtenay, J. (1881). *Podrobnaja Programma Lekcij v 1877—1878 Učebnom Godu*. Kazanj: Univerzitetske publikacije.

Bejn, E. S. (1957). Vop. Psixol., 4, 90.

Brain, W. R. (1961). *Speech Disorders*. London: Butterworths.

Critchley, M. (1959). *Objavljeno* u The Centennial Lectures commemorating the one hundredth anniversary of E. R. Squibb and Sons, str. 269. New York: Putnam's Sons.

Fillenbaum, S., Jones, L. V., and Wepman, J. M. (1961). *Language and Speech*, 4, 91.

Freud, S. (1953). *On Aphasia*. New York: International University Press.

Fry, D. B. (1959). *Language and Speech*, 2, 52.

Goldstein, K. (1948). *Language and Language Disturbances*. New York: Grune and Stratton.

Goodglass, H. i Berko, J. (1960). *J. Speech Res.*, 3, 257.

Goodglass, H., i Hunt, J. (1958). Word. 14, 197.

Goodglass, H., i Mayer, J. (1958). *J. Speech Dis.*, 23, 99.

Groot, A. W. de (1957). *Lingua*, 6, 113.

Head, H. (1926). *Aphasia and Kindred Disorders of Speech*. Cambridge University Press.

Ivanov, V. V. (1962). *Objavljeno* u Strukturno-tipologičeskie Issledovanija, str. 70, ured. Mološnaja, T. N. Moskva: Akademija nauka.

Jackson, J. M. (1958). Selected Writings, vol. 2. New York: Basic Books, Inc.

Jakobson, R. (1955). *Objavljeno* u On Expressive Language, str. 69, ed. Werner, H. Worcester, Mass.: Clark University Press.

Jakobson, R. (1962). Selected Writings, vol. I, str. 328. The Hague: Mouton.

Jakobson, R., i Halle, M. (1956). *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton.

Kruszewski, N. (1883). *Očerk Nauki o Jazyke*. Kazanj: Univerzitetske publikacije.

Lenneberg, E. H. (1962). J. abnorm soc. Psychol. 65, 419.

Lurija, A. R. (1947). *Travmatičeskaja Afazija*. Moskva: Izdanje Akademije Medicinskih nauka u SSSR.

Lurija, A. R. (1958). Language and Speech, I, 14.

Lurija, A. R. (1959). Word, 15, 453.

Lurija, A. R. (1962). *Vyšie Korkovye Funkcii Čeloveka*. Izdanje Moskovskog univerziteta.

Marie, P. (1962). *Travaux et Mémoires*, vol. I. Paris: Masson.

Mettler, F. (1949). *Selective Partial Ablation of the Frontal Cortex*. New York: Hoeber.

Osgood, C. E., i Miron, M. S. (1963). *Approaches to the Study of Aphasia: A report of an interdisciplinary conference on aphasia*. Urbana: University of Illinois Press.

Panse, R. i Shimoyama, T. (1955). *Arch. Psychiat. Nervenkr.*, 193, 131.

Peirce, C. H. (1932). Collected Papers, vol. 2, eds. Harsthorne, C., and Weiss, P. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Penfield, W., and Roberts, L. (1959). *Speech and Brain Mechanisms*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

Pribram, K. H. (1960). *Objavljeno* u Handbook of Physiology, vol. 2, eds. Field, J., Magoun, H. W., and Hall, V. E. Washington, D. C: American Physiological Society, 1323.

Rapport au VI Congrès de la Société française de phoniatrie (1939). *Rev. franç. phoniatrie*, 7.

Saussure, F. de (1922). *Cours de Linguistique Générale*, 2nd edn. Paris: Payot.

Wolpert, I. (1929). *Dtsch. Z. Nervenheilk*. 3, 187.

Žinkin, N. I. (1959). *Objavljeno* u Psixologičeskaja Nauka v SSSR, I, 470. Moskva: Akademija pedagoških nauka.

FONOLOGIJA I FONETIKA

I. NIVO DISTINKTIVNIH OBELEŽJA U JEZIKU*

1.1 *Distinktivna*** *obeležja u akciji.* U Njujorku postoje porodična imena kao što su *Bitter*, *Chitter*, *Ditter*, *Fitter*, *Gitter*, *Hitter*, *Litter*, *Mitter*, *Pitter*, *Ritter*, *Sitter*, *Titter*, *Witter*, *Zitter*. Ma kakvo da je poreklo ovih prezimena i njihovih nosilaca, svaka se od ovih reči upotrebljava u engleskom jeziku stanovnika Njujorka, ne sukobljavajući se sa njihovim lingvističkim navikama. Vi, recimo, nikad niste čuli o gospodinu kojeg vam predstavljaju u jednom njujorškom društvu. »Gospodin Ditter«, kaže vaš domaćin. Vi se trudite da shvatite i zapamtite tu poruku. Kao svaki čovek koji govori engleski vi, i nesvesni te operacije, rastavljate ovaj neprekidni zvučni tok na određen broj sukcesivnih jedinica. Vaš domaćin nije rekao *bitter* /bítə/, ili *dotter* /dátə/, ili *digger* /dígə/, ili *ditty* /díti/, već *ditter* /dítə/. Tako četiri uzastopne jedinice kod kojih se može izvršiti selektivna alternacija sa drugim jedinicama u engleskom jeziku slušalac lako svodi na: /d/+/í/+/t/+/ə/.

Svaka od ovih jedinica pruža slušaocu određen broj parnih alternativa koje imaju diferencijalnu vrednost u engleskom jeziku. Navedena porodična imena razlikuju se, pre svega, po svojoj početnoj jedinici. Neka se od tih imena razlikuju jedno od drugog samo po jednoj alternativi; ta

* Naslov u originalu glasi: »*Phonology and Phonetics*« Koautori: R. Jakobson i M. Halle. Objavljeno najpre u *Fundamentals of Language* (The Hague, 1956), zatim u nešto popravljenoj i skraćenoj verziji u *Manual of Phonetics* (ed. L. Kaiser, Amsterdam, 1957) i u nemačkom prevodu G. F. Meiera (Berlin, 1960). — Prevela *Draginja Pervaz*.

** *Distinktivan* ovde znači koji služi da obeleži razliku u značenju (primedba redaktora).

minimalna razlika karakteristična je za više parova, npr. /nítə/ : /dítə/= /mítə/ : /bitə/ = nazalnost : nenazalnost; /títə/ : /dítə/=/sítə/ : /zítə/=/pítə/ : /bítə/=/kítə/ : /gítə/ =napetost : opuštenost. Parovi kao što su /pítə/ i /dítə/ ilustruju dve minimalne razlike koje se zajednički pojavljuju: gravisnost (niska tonalnost) nasuprot akutnosti (visokoj tonalnosti), i napetost nasuprot opuštenosti. Par *bitter* /bítə/ i *detter* /détə/ pokazuju dve uzastopne minimalne razlike: prvo se javlja gravisnost nasuprot akutnosti a zatim difuznost nasuprot kompaktnosti. Što se tiče akustičke i motorne definicije navedenih razlika, vidi 3.61 i 3.62.

1.2 *Struktura distinktivnih obeležja.* Lingvistička analiza postepeno svodi kompleksne govorne jedinice na MORFEME, kao nedeljive konstituente koje imaju sopstveno značenje, i rastavlja te najmanje nosioce značenja na nedeljive komponente pomoću kojih se morfeme razlikuju jedne od drugih. Ove se komponente zovu DISTINKTIVNA OBELEŽJA. Prema tome treba razlikovati dva nivoa jezika i lingvističke analize: s jedne strane, SEMANTIČKI NIVO, koji uključuje i jednostavne i značenjske jedinice počev od morfeme pa do celog iskaza i, s druge strane, NIVO DISTINKTIVNIH OBELEŽJA. Ovaj obuhvata sve one jednostavne i kompleksne jedinice koje služe prosto za to da se pomoću njih međusobno razlikuju, povežu, izdvoje ili dovedu do punog izražaja mnogostruke značenjske jedinice.

Svako distinktivno obeležje uzeto ponaosob nameće izbor između dva člana jedne date opozicije. Pri tome dolazi do izražaja ono specifično razlikovanje koje je svojstveno samo datoj opoziciji i nijednoj drugoj. Tako se, na primer, gravisni glasovi suprotstavljaju akutnima u percepciji slušaoca po tonalnosti kao glasovi (relativno) niske tonalnosti glasovima sa (relativno) visokom tonalnošću; gledano iz fizičkog aspekta, oni stoje u opoziciji po odgovarajućoj distribuciji energije na krajevima spektra, a iz motoričnog — po odgovarajućem obimu i obliku rezonatora. Svako obeležje u poruci koja je preneta slušaocu stavlja ga pred alternativni izbor: *da* ili *ne*. Tako on mora da izvrši selekciju između gravisnosti i akutnosti, jer se u jeziku na kojem je data poruka ostvaruju obe alternative u kombinaciji sa

identičnim skupom osobenosti i u identičnim sekvencama: /bítə/ — /dítə/, /fítə/, — /sítə/, /bíl/ — /búl/. Slušalac je primoran da bira ili između dve suprotne osobine obuhvaćene istom kategorijom, kao u slučaju opozicije gravisnost/akutnost, ili između prisutnosti i odsutnosti izvesne osobine. Ovo drugo biva onda kad se ostvaruju suprotstavljanja kao zvučnost/bezvučnost, nazalnost/nenazalnost, palataliziranost/nepalataliziranost.

1.3 *Opozicija i kontrast.* Termin OPOZICIJA (u smislu u kojem ga je Saussure upotrebljavao) najprikladniji je za one slučajeve kada samo jedna od dveju logički povezanih alternativa odgovara poruci oko koje je slušalac u nedoumici (»da li je rečeno /bítə/ ili /dítə/?«. Termin KONTRAST, međutim, treba rezervisati za one situacije kada polarnost datih jedinica dolazi do izražaja tek prilikom njihovog susedstva u govornom lancu. Tako, na primer, dolazi do kontrasta gravisnosti i akutnosti u sekvenci /pi/. Isti takav kontrast imamo, ali sad s obrnutim redom elemenata, u sekvenci /tu/. Opozicija i kontrast su, dakle, dve razne manifestacije istog PRINCIPA POLARNOSTI i njihova uloga u organizovanju jezičkih elemenata sa distinktivnom funkcijom veoma je važna (up. 3.4).

1.4 *Poruka i kod**. Kad slušalac primi poruku na jeziku koji zna, on je povezuje s kodom koji mu je pri ruci. Ovaj kod uključuje: sva distinktivna obeležja s kojima treba manipulisati, sve njihove dopustive međusobne kombinacije koje bivaju realizovane u vidu onog jedinstvenog skupa obeležja čiji je naziv FONEMA, i sva pravila za ulančavanje fonema u SEKVENCE — ukratko, sva distinktivna sredstva koja prvenstveno služe međusobnom razlikovanju morfema i celih reči. Stoga kada lice koje govori samo engleski čuje ime kao što je /zítə/, ono ga identifikuje i asimilira bez teškoće čak ako ga i nije nikad ranije čulo. Ali će takva ista osoba biti sklona da iskrivi, bilo u percepciji ili reprodukciji, ili da smatra stranim i ime kao što je, recimo,

* *Kod* je termin prenet u lingvistiku iz teorije informacije. Odnosi se na celokupnost datih znakova za sporazumevanje uključujući i sistem njihovih odnosa (primedba redaktora).

/ktítə/ i to zbog neprihvatljive konsonantske grupe, i ime kao što je, na primer, /xítə/, koje sadrži, doduše, samo poznata distinktivna obeležja, ali je pri tom ostvaren jedan potpuno tuđ jedinstveni skup ovakvih obeležja; i najzad, ime kao, recimo, /mýtə/ gde druga po redu fonema sadrži distinktivno obeležje nesvojstveno engleskom jeziku.

1.5 *Elipsa i eksplicitnost.* Ovde je namerno odabran slučaj čoveka suočenog sa prezimenima ljudi koji su mu potpuno nepoznati; takvome čoveku ni njegov leksički fond, ni prethodno iskustvo, ni neposredni kontekst razgovora ne pružaju pomoć u raspoznavanju ovih imena. U takvoj situaciji čovek koji prima poruku mora pažljivo da registruje svaku fonemu. Pod drugim okolnostima nama obično kontekst i situacija dopuštaju da zanemarimo visok procenat distinktivnih obeležja, fonema i sekvenci, a da pri tom ne dovedemo u opasnost razumevanje poruke. Procenat verovatnoće po kojem se može predvideti pojava jednog jezičkog elementa u govornom lancu varira u zavisnosti od samog elementa o kojem se radi i od konkretnog konteksta. Iz tog razloga je mogućno na osnovu samo jednog dela ostvarene sekvence predvideti sa većom ili manjom tačnošću sledeće elemente, odnosno rekonstruisati prethodne i, najzad, poznajući samo pojedine sastavne elemente jedinstvenog skupa izvesti zaključak i o svima ostalima.

Pošto se u raznim prilikama distinktivno opterećenje fonema u stvari smanjuje u odnosu na slušaoca, i govornik je oslobođen od izgovaranja svih onih glasovnih distinkcija koje bi inače morale biti prisutne u datome iskazu. Broj zanemarenih obeležja, ispuštenih fonema i uprošćenih sekvenci može biti priličan prilikom nejasnog i brzog govora. Pri usmenom saopštavanju zvukovna strana jezika može biti isto toliko eliptična koliko i sintaksička konstrukcija. Čak ni takvi primeri kao što je nemaran izgovor /tem mins sem/ umesto »ten minutes to seven« (deset minuta do sedam) koji navodi D. Jones ne predstavljaju najviši stupanj ispuštanja i fragmentarisanja koji se sreće u familijarnom govoru. Ali, ako se samo za to ukaže potreba, govornik lako prebacuje svoj iskaz, koji je bio eliptičan

bilo na semantičkom nivou ili na nivou distinktivnih obeležja, u eksplicitan govorni oblik kojeg, po potrebi, slušalac shvata u svoj njegovoj eksplicitnosti.

Nejasan način izgovora je samo skraćeni derivat eksplicitnog oblika jasnog govora koji nosi najveću količinu informacije. Većina Amerikanaca obično ne razlikuje /t/ i /d/ u poziciji između naglašenog i nenaglašenog vokala u engleskom jeziku, ali ih jasno izgovara kada se javi opasnost da dođe do zbrke zbog homonima: »Gospodin Bitter /bítə/ ili Bidder /bídə/?« može se postaviti pitanje sa naglašavanjem razlike između dve foneme. To znači da u jednom tipu američke varijante engleskog jezika jezički kod nameće razlikovanje intervokalskog /t/ i /d/, dok je u drugom dijalekatskom tipu ta razlika potpuno izgubljena. Kada analiziramo sistem fonema i fonemska distinktivna obeležja, moramo se poslužiti najpotpunijim, optimalnim kodom kojim raspolažu dati govornici.

II. RAZNOLIKOST DISTINKTIVNIH OBELEŽJA I NJIHOVO TRETIRANJE U LINGVISTICI

2.1 *Fonologija i fonemika.* Pitanje kako jezik iskorišćava glasovni materijal, odabirajući izvesne njegove elemente i prilagođavajući ih za razne svrhe, predstavlja polje specijalne lingvističke discipline. Na engleskom se ta disciplina često zove FONEMIKA (ili puristički FONEMATIKA), pošto je primarna funkcija glasova u jeziku da služe kao distinktivno sredstvo, i pošto je osnovno sredstvo za tu funkciju fonema sa svojim komponentama.

Međutim, pogodniji je termin FONOLOGIJA (lansiran 1923. i zasnovan na predlozima Ženevske škole)[1], koji se sve više upotrebljava u Evropi, ili opisni termin FUNKCIONALNA FONETIKA, mada je na engleskom naziv »fonologija« (phonology) često označavao druge oblasti i naročito služio da prevede nemački izraz *Lautgeschichte*. Mogućna prednost naziva »fonologija« bila bi njegova lakša primena na sve vrste lingvističkih funkcija koje obavlja glas, dok »fonemika« nehotice suge-

[1] R. Jakobson, *O češskom stixe* (Berlin, 1923), str. 21 i dalje.

rira ograničenje na distinktivna sredstva i sasvim je pogodna za oznaku glavnog dela fonologije koji se bavi distinktivnom funkcijom glasova.

Dok fonetika nastoji da prikupi najiscrpnija obaveštenja o celokupnom glasovnom materijalu u pogledu njegovih fizioloških i fizičkih osobina, fonemika, i fonologija uopšte, pojavljuju se, međutim, da primene strogo lingvističke kriterije na odabiranje i klasifikaciju materijala koji je skupila fonetika. Traženje najmanjih, dalje nedeljivih jezičkih konstituenata koji se iskorišćavaju u diferencijalne svrhe može se naći još u doktrini sanskritskih gramatičara, u onome što su označavali terminom *sphoṭa*[2], i u Platonovoj koncepciji fenomena στοιχεῖον.

Ali stvarno lingvističko proučavanje ovih invarijanti počelo je tek sedamdesetih godina prošlog veka i veoma se razvilo posle prvog svetskog rata, naporedo sa postepenim širenjem principa INVARIJANTNOSTI u prirodnim naukama. Posle stimulativnih diskusija internacionalnog karaktera vođenim u kasnim dvadesetim i ranim tridesetim godinama, pojavili su se 1939. prvi pokušaji da se sumiraju osnovni rezultati istraživačkog rada u toku tog perioda: objavljeni su radovi Trubeckog i van Wijka u kojima se daju osnove opšte fonologije.[3] Naredna teorijska i praktična dostignuća u strukturalnoj analizi jezika iziskivala su još adekvatnije i doslednije uključivanje glasova u područje lingvistike, uz pomoć egzaktne metodologije. Tako su stalno usavršavani principi i tehnika fonologije, a oblast pojava koje ona zahvata postajala je sve šira.

2.2 »*Unutrašnji*« *pristup fonemi u odnosu na glas.* Za uzajamnu povezanost i razgraničenje fonologije (naročito fonemike) i fonetike, presudno pitanje je priroda odnosa između fonoloških fenomena i zvuka. Po Bloomfieldovoj koncepciji, foneme jednog jezika nisu sami glasovi već prosto elementi tih glasova koji se realizuju u nekakvim skupovima

[2] Up. J. Brough, »Theories of general linguistics in the Sanskrit Grammarians« *Transactions of the Philosophical Society* (1951).

[3] N. Trubeckoj, »Grundzüge der Phonologie« — *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, VII (1939); N. van Wijk, *Phonologie: een hoofdstuk uit de structurele taalwetenschap* (The Hague, 1939).

»koje su dati govorni predstavnici naučili da izgovaraju i prepoznaju u nizu jezičkih zvukova — upravo onako kao što su vozači naučili da se zaustave ispred crvenog signala, bilo da je to električno svetlo, ili lampa, ili barjačić, ili šta bilo tome slično, mada van ovih stvarnih signala ne postoji neki izolovani fenomen crvenog.«[4] Govornik je naučio da pravi pokrete koji proizvode glas na takav način da su sva distinktivna obeležja prisutna u zvučnim talasima, a slušalac je naučio da ih izdvaja iz ovih talasa. Ovaj takoreći UNUTRAŠNJI, imanentni pristup, koji određuje mesto distinktivnim obeležjima i njihovim skupovima unutar izgovorenih glasova, bilo na motoričkom, akustičkom ili auditivnom nivou, najprikladnija je premisa za fonemske operacije, iako ga stalno dovode u pitanje SPOLJAŠNJI pristupi koji na druge načine izdvajaju foneme od konkretnih glasova.

2.3 *Tipovi distinktivnih obeležja.* Pošto je diferencijacija semantičkih jedinica ona glasovna funkcija jezika bez koje se najmanje može, učesnici u govoru uče prvenstveno da reaguju na distinktivna obeležja. Međutim, bilo bi pogrešno pomisliti da oni pri tom stiču naviku da ignorišu sve ostalo u izgovorenim glasovima. Pored distinktivnih obeležja, govornik ima na raspolaganju i druge tipove elemenata koji takođe prenose informaciju po zahtevima koda, elemente kojima je svaki član govorne zajednice naučen da manipuliše i koje nauka o jeziku nema nikakvo pravo da zanemaruje.

KONFIGURATIVNA OBELEŽJA signaliziraju podelu izraza na gramatičke jedinice raznih stupnjeva kompleksnosti, naročito na rečenice i reči, bilo izdvajanjem ovih jedinica i označavanjem njihove hijerarhije (KULMINATIVNA OBELEŽJA) bilo time što doprinose i njihovom razgraničavanju i međusobnom integrisanju (DEMARKATIVNA OBELEŽJA).

EKSPRESIVNA (ili EMFATIČNA) OBELEŽJA stavljaju relativni naglasak na razne delove iskaza ili na različite iskaze i ukazuju na emocionalni stav govornika.

[4] L. Bloomfield, *Language* (New York, 1933), str. 79 i dalje.

Distinktivna i konfigurativna obeležja ukazuju na semantičke jedinice, a redundantni* elementi ukazuju na distinktivna i konfigurativna obeležja. REDUNDANTNI ELEMENTI svojim prisustvom pomažu da se identifikuje ono sa čime se u zajednici ostvaruje jedno dato obeležje (bilo distinktivnog bilo konfigurativnog karaktera), ili pak data kombinacija takvih obeležja, odnosno da se utvrdi čemu se u konkretnom slučaju data distinktivna pojedinost priključuje. Pomoćna uloga redundantnih jezičkih pojedinosti ne sme se potceniti. Pod izvesnim okolnostima one mogu čak zameniti distinktivna obeležja. Jones navodi primer engleskog /s/ i /z/ koji se u finalnom položaju razlikuju jedan od drugog samo po stepenu ekspiratorne snage. Mada će »engleski slušalac obično tačno identifikovati konsonante, uprkos njihove sličnosti«, prava identifikacija je često olakšana propratnom razlikom u dužini prethodne foneme: *pence* (peñs] — *pens* [pen:z].[5] U francuskom razliku između bezvučnosti i zvučnosti obično prati konsonantska opozicija napet / opušten. Martinet primećuje da je prilikom snažnog uzvika lenis /b/ isti kao i fortis /p/ po izgovornoj snazi, tako da se gromko *bis*! razlikuje od *pisse*! samo po obeležju zvučnosti koje je pod normalnim uslovima ovde redundantno.[6] Obrnuto, u ruskom razlika između opuštenosti i napetosti je redundantna pojedinost koja prat distinktivnu opoziciju zvučan / bezvučan. Ali pod specijalnim uslovima šaptanja ostaje samo ovaj redundantni elemenat koji preuzima distinktivnu funkciju.

Ako je distinktivna funkcija glasova jedini predmet analize, upotrebljavamo takozvanu »široku« ili fonemsku transkripciju koja ne označava ništa do foneme. U ruskom primeru /pil,íl/ »dizao je prašinu«, /i/ je nenaglašena fonema koja još uključuje dva distinktivna obeležja. Izraženo tradicionalnim terminima artikulacione fonetike, /i/ stoji u opoziciji prema /a/ u reči /pal,íl/ »palio je« kao uzak glas prema širokom, a prema /u/ u reči /pul,ál/ »pucao je« kao nelabijalizovan prema labijalizovanom. Informativnost koju

* *Redundantan* — nebitan, koji se može zanemariti (primedba redaktora).

[5] D Jones, *The Phoneme: Its Nature and Use* (Cambridge, 1950) str. 53.

[6] *Word*, XI (1955), str. 115. Up. R. Jakobson, C.G. M. Fant, M. Halle, *Preliminaries to Speech Analysis*, third printing (Massachusetts Institute of Technology, Acoustics Laboratory, 1955), str. 8.

nosi analizirani vokal daleko je, međutim, od toga da bude ograničena na njegova distinktivna obeležja, bez obzira na to što distinktivna obeležja igraju najbitniju ulogu u procesu komunikacije.

Prvi vokal u /pil,íl/ je velar [ɯ] za razliku od palatalnog [i] u /pi, il, íl/ »(on) je testerio«. Ova razlika između zadnjih i prednjih vokala je po sebi redundantna, ali ona služi ovde da ukaže na distinktivnu opoziciju koja postoji između konsonanata koji ovim vokalima prethode — nepalatalizovani konsonant / palatalizovani konsonant: up. ruske reči /r, áp/ »rošav« — /r, áp/ »mreškanje /vode/«.

Ako uporedimo sekvence /krugóm pil, íl/ »dizao je prašinu unaokolo« i /ispómpi l, íl/ »nasipao je iz pumpe«, primećujemo da slog /pi/ u drugom primeru sadrži tamniju vrstu vokala (koji teži kratkoj, srednje centralnoj artikulaciji) nego onaj koji se nalazi u prvom primeru. Manje tamna varijanta se javlja samo neposredno ispred naglašenog sloga u istoj reči i taj fakat ima vrednost konfigurativnog pokazatelja: on signalizira da iza vokala nema neposredne granice reči.

Najzad, /pil, íl/ se može izgovoriti uz duženje prvog vokala, onog ispred naglašenog sloga, dakle [ɯ:], da se uveliča događaj o kome se priča, ili uz duženje drugog, naglašenog vokala [í:] da se nagovesti navala emocije.

Velarnost prvog vokala u /pil, íl/ označava da nema palataliziranosti u prethodnom konsonantu; neredukovana, manje tamna priroda vokala označava da ne sledi granica reči; duženje vokala označava neku vrstu emfaze. Posedovanje jedne jedine specifične oznake sjedinjuje redundantne elemente sa konfigurativnim i ekspresivnim, a odvaja ih od distinktivnih elemenata. Ma koje da je distinktivno obeležje u pitanju, ono uvek isto signalizira: da morfema kojoj pripada nije istovetna sa morfemom koja na odgovarajućem mestu sadrži drukčije obeležje. Fonema, kao što je Sapir primetio, »ne upućuje ni na šta posebno«.[7] Sve foneme označavaju samo da je u pitanju nešto RAZLIČITO OD OSTALOG. Ovakva nesposobnost označavanja ičega kon-

[7] E. Sapir, »Sound patterns in language«, *Selected Writings* (Berkeley and Los Angeles, 1949), str. 34.

kretnog odvaja distinktivna obeležja, kao i njihove kombinacije od kojih su sačinjene foneme, od svih drugih lingvističkih jedinica.

Kôd distinktivnih obeležja kojima raspolaže slušalac ne obuhvata sve informacije koje se prenose glasovnom stranom poruke. Ta glasovna strana daje i izvesne podatke o govornom licu. Dovodeći u vezu govornikov kod sa svojim kodom distinktivnih obeležja, slušalac, u stvari, može doneti zaključak o poreklu, stepenu obrazovanja i društvenom položaju pošiljaoca poruke. Prirodne osobine glasa omogućuju identifikovanje pola, doba starosti, psihofiziološki tip pošiljaoca poruke, i, najzad, prepoznavanje poznanika. Sieversova *Schallanalyse*[8] ukazala je na neke puteve u istraživanju ovih FIZIOGNOMIČKIH INDEKSA, ali njihovo sistematsko proučavanje još uvek ostaje na dnevnom redu.

2.41 »*Spoljašnji*« *pristup fonemi u odnosu na glas*: *A. Mentalističko gledište*. Uvid u složenost informacije koju prenose izgovoreni glasovi nužna je premisa za diskusiju o raznim spoljašnjim pristupima fonemi u odnosu na glas. U najstarijim od ovih pristupa, koji je vezan za Baudouina de Courtenayja i još uvek aktuelan, fonema je glas evociran u svesti koji se suprotstavlja emitovanom glasu kao što se »psihofonetski« fenomen suprotstavlja »fiziofonetskoj« činjenici. Fonema je mentalni enkvivalenat ispoljenom glasu. Jedinstvenost foneme, suprotstavljena raznolikosti njenih konkretnih realizacija, dovodi se u vezu sa neskladom između internog impulsa koji teži istom izgovoru i nenamernog kolebanja u ostvarenju ovog cilja.

Ova se koncepcija zasniva na dve zablude: mi nemamo pravo da pretpostavimo da je glasovni korelat u našem UNUTARNJEM govoru ili u našoj govornoj nameri ograničen na distinktivna obeležja uz isključenje konfigurativnih ili redundantnih elemenata. S druge strane, mnoštvo kontekstualnih i fakultativnih varijanti jedne te iste foneme u ISKAZANOM govoru rezultat je kombinacije te foneme sa raznim redundantnim i ekspresivnim elementima; ova raz-

[8] Vidi naročito E. Sievers, »Ziele und Wege der Schallanalyse«, *Festschrift für W. Streitberg* (Heidelberg, 1924).

nolikost, međutim, ne sprečava ekstrakciju invarijantne foneme iz svih tih varijacija. Tako pokušaj da se svlada antinomija između invarijantnosti i varijantnosti pripisivanjem prve internom a druge eksternom iskustvu iskrivljuje ta dva oblika iskustva.

2.42 *B. Gledište o restriktivnosti koda.* Drugi jedan pokušaj da se odredi mesto fonemi izvan izgovorenih glasova ograničava foneme na kod a varijante na poruku. Na takvo gledište bi se moglo odgovoriti da kod ne uključuje samo distinktivna obeležja, već i redundantne i konfigurativne elemente koji dovode do kontekstualnih varijati, kao i ekspresivne elemente koji leže u osnovi fakultativnih varijacija: predstavnici jednog jezika naučili su i da ih izvode i da ih opažaju u poruci. Tako su fonema i varijante jednako prisutne i u kodu i u poruci.

Jedno srodno mišljenje, izlagano naročito u Rusiji, suprotstavilo je fonemu njenim varijantama kao društvenu vrednost nasuprot individualnom ponašanju. Ovo se teško može opravdati pošto su ne samo distinktivna obeležja nego i sva druga kodirana obeležja podjednako svojina društva.

2.43 *C. Generičko gledište.* Fonema je često suprotstavljena glasu kao vrsta nasuprot konkretnom primerku. Ona je bivala okarakterisana kao porodica ili klasa glasova čija se međusobna veza ogleda u fonetskoj sličnosti. Ovakve definicije, međutim, mogu se kritikovati u mnogom pogledu.

Prvo, neprecizno i subjektivno traženje sličnosti mora biti zamenjeno iznalaženjem zajedničke osobenosti.

Drugo, definicija i analiza foneme mora uzeti u obzir logičko pravilo da se »vrste mogu definisati osobinama, ali da je jedva mogućno definisati osobine vrstama«.[9] U stvari, kad operišemo fonemom ili distinktivnim obeležjem nas pre svega zanima konstanta koja je prisutna u različitim pojedinostima. Ako konstatujemo da se u engleskom jeziku fonema /k/ javlja ispred /u/, mi ne mislimo pri tom na to da se u ovom položaju javlja cela porodica njenih

ž R. Carnap, *Meaning and Necessity* (Chicago, 1947), str. 152.

raznih sporednih članova, već samo na to da se javlja skup onih distinktivnih obeležja koja su im svima zajednička. Fonemska analiza je izučavanje onih osobenosti koje ostaju neizmenljive prilikom izvesnih transformacija.

Treće, kad proučavamo jedan glas koji se u jednom datom jeziku javlja u određenom položaju, pod određenim *stilističkim uslovima, mi smo opet suočeni samo sa* vrstom određenih pojava i njihovim zajedničkim denominatorom a ne sa pojedinačnim, prolaznim primerkom te vrste. Bilo da studiramo foneme ili kontekstualne varijante (»alofone«), uvek definišemo, kao što bi logičari rekli, »znak-oznaku« a ne »znak-događaj«.

2.44 *D. Gledište o tome da je fonema fikcija.* Prema miš ljenju koje je Twaddell vrlo uspešno lansirao 1935,[10] a koje unekoliko dolazi do izražaja i u napisima raznih drugih autora, foneme su apstraktne, fiktivne jedinice. Sve dotle dok to ne znači ništa više do da je svaki naučni pojam izmišljena konstrukcija, takav filozofski stav ne može uticati na fonemsku analizu. Fonema je, u tom slučaju, fikcija, na isti način kao što su fikcije morfema, reč, rečenica, jezik, itd. Ako, međutim, ispitivač suprotstavlja fonemu i njene komponente glasu kao čisti izum koji nema nužni korelat u stvarnom iskustvu, takva pretpostavka će iskriviti rezultate analize. Verovanje da se izbor onih fonema kojima bismo mogli pripisati glasovnu vrednost može po potrebi vršiti proizvoljno, čak nasumce, preti objektivnoj vrednosti fonemske analize. Ova opasnost, međutim, može biti izbegnuta ako se postavi metodološki zahtev da svako distinktivno obeležje i, prema tome, svaka fonema koju lingvista obrađuje, mora imati svoj stalni korelat u svakoj fazi govora tako da bi se mogla identifikovati na svakom nivou koji je dostupan posmatraču. Naše sadašnje poznavanje fizičkih i fizioloških aspekata glasova je dovoljno da odgovori ovom zahtevu. Istovetnost jednog distinktivnog obeležja kroz sve njegove promenljive primene sada se može objektivno pokazati. Međutim, moraju se načiniti tri ograde.

[10] W. F. Twaddell, »On defining the phoneme« — Supplement to *Language,* XVI (1935); up. M. J. Andrade, »Some questions of fact and policy concerning phonemes«, *Language,* XII (1936).

Prvo, izvesna obeležja i kombinacije obeležja mogu biti izbrisani u raznim vrstama fonemskih elipsi (up. 1.5). Drugo, obeležja mogu biti maskirana abnormalnim, izopačujućim uslovima produkcije glasa (šaputanje, vikanje, pevanje, mucanje), prenošenja (daljina, propuštanje kroz filter, buka), ili percepcije (auditivni zamor).

Treće, distinktivno obeležje je relaciona osobina: »Minimalna istovetnost« jednog obeležja, koja neminovno ostaje neokrnjena u svakoj njegovoj kombinaciji sa raznim drugim istovremeno prisutnim ili uzastopno ostvarenim obeležjima, uslovljena je činjenicom da je uvek u pitanju suštinski identičan odnos između dve suprotne alternative. Nije važno kako se plozivi ostvareni u *tot* mogu razlikovati jedan od drugog genetički i akustički, oni su oba glasovi visoke tonalnosti za razliku od dva labijala ostvarena u *pop*, i oba pokazuju difuziju energije u poređenju sa većom koncentracijom energije kojom se odlikuju dva ploziva izgovorena u (engleskoj reči) *cock*. Da ljudi osećaju istovetnost jedne foneme u dve divergentne kontekstualne varijante, može se ilustrovati onomatopejskim glasovnim reduplikacijama kao što su (u engleskom) *cack*, *kick*, *tit*, *peep*, *poop*.

2.441 »*Poklapanje*« *fonema*. Takozvano poklapanje fonema očigledno potvrđuje odnošajni karakter distinktivnih obeležja. Jedan opozicioni par, recimo, takvih palatalnih vokalskih fonema koje se u genetičkom pogledu suprotstavljaju jedna drugoj po relativnoj otvorenosti i zatvorenosti, a akustički po višoj ili nižoj koncentraciji energije (kompaktnost/difuznost) može u nekim jezicima da se ostvaruje na dva načina: u jednom položaju u reči kao [ae] — [e] a u drugom položaju u reči kao [e] — [i]; isti glas [e], dakle, u jednom položaju igra ulogu difuznog a u drugom položaju kompaktnog člana iste opozicije. Odnos u oba položaja ostaje identičan. Dva stepena otvora i prema tome dva stepena koncentracije energije — maksimalni i minimalni — suprotstavljaju se jedan drugom u obe pozicije.

Usredsređivanje selektivnih operacija na odnošajne osobenosti tipično je ne samo za ponašanje ljudi, nego čak i životinja. Prilikom W. Koehlerovog eksperimenta, pilići

su bili naučeni da uzimaju zrna sa jednog sivog polja i da ih ostavljaju netaknuta u jednom tamnije obojenom polju. Kada su ova dva polja, sivo i tamno, kasnije zamenjena tako da je mesto tamnog polja uvedeno svetlo (svetlije od sivog polja), pilići su, u potrazi za hranom, ostavili svoje sivo polje i otišli na ovo novo, svetlije. Tako »pile prenosi svoju naučenu reakciju na relativno svetlije područje«.[11] Jedno je nesumnjivo: čovek uspeva da razume šta mu je rečeno pre svega na taj način što počne primenjivati relaciona pravila koja je naučio savlađujući dati lingvistički kod.

2.45 *E. Algebarsko gledište.* Pristup koji bi se mogao nazvati »algebarski« teži ka tome da se maksimalno razdvoje fonema i glas, pa prema tome, i fonemika i fonetika. Pobornik ovog pravca, Hjelmslev, poziva lingvistiku da postane »algebra jezika koja operiše sa neminovnim supstancama, tj. sa proizvoljno imenovanim supstancama bez prirodne oznake«.[12] U prvom redu »ekspresivni nivo« jezika (a to je ono što odgovara pojmu *signans* u stoičkoj i skolastičkoj tradiciji i u delu onoga koji ju je oživeo, Ferdinanda de Saussurea) treba studirati bez pribegavanja fonetskim premisama. Svaki pokušaj, međutim, da se jezik svede na svoje krajnje invarijante i to samo na osnovu analize distribucije tih invarijanata u tekstu, ne uzimajući pri tom uopšte u obzir njihove empiričke korelate, osuđen je na neuspeh. Poređenje dve engleske sekvence — /ku/ i /uk/ — neće pružiti nikakvu informaciju o identičnosti prvog segmenta u prvom od ovih primera sa drugim segmentom u drugom primeru, ukoliko ne uzmemo u obzir glasovne osobine koje su zajedničke inicijalnom i finalnom /k/ i one kojima se odlikuje /u/ u oba položaja. Konfrontacija slogova /ku/ i /uk/ ne ovlašćuje nas da oba inicijalna segmenta pripišemo jednoj fonemi /k/ kao dve kontekstualne varijante (međusobno ne-

[11] Vidi H. Werner, *Comparative Psychology of Mental Development* (New York — Chicago — Los Angeles, 1940), str. 216 i dalje.

[12] L. Hjelmslev, »Prolegomena to a theory of language« — *Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics*, VIII (1935), str. 50; up. objektivnu kritiku ovog prilaza: B. Siertsema, *A Study of Glossematics* ('s-Gravenhage, 1954), glave VI, XI, i F. Hintze, »Zum Verhältnis der sprachlichen ‚Form' zur ‚Substanz'«, *Studia Linguistica*, III (1949).

zamenljive u određenim položajima) sve dok nismo utvrdili koja su to obeležja, podjednako svojstvena i zadnjoj (po položaju u ustima) i prednjoj varijanti foneme /k/, na osnovu kojih se ta fonema /k/ razlikuje od svih drugih fonema u jeziku. Samo pomoću takvog testa možemo odlučiti da li zaista »zadnje« [k] u /ku/ predstavlja onu istu fonemu koju i »prednje« [k+] u /ki/, a ne fonemu koju reprezentuje »prednje« [g+] u /gi/. Stoga, uprkos teorijskom zahtevu da se analiza sprovodi potpuno nezavisno od glasovne supstancije, u praksi se ipak »supstancija uzima u obzir pri svakoj etapi analize«, kako je to izložila Eli Fischer—Jörgensen potcrtavajući time ovu nezgodnu nedoslednost.

Što se tiče samog zahteva, on je nastao iz pretpostavke da u jeziku forma* stoji nasuprot supstanciji** kao konstanta prema promenljivoj. Kada bi glasovna supstancija bila obična promenljiva, onda bi istraživanje lingvističkih invarijanata zaista nametalo potrebu da se ona zanemari. Ali mogućnost prevođenja iste lingvističke forme iz glasovne supstancije u grafičku, npr. u fonetsku notaciju ili u približno fonemsku ortografiju, ne dokazuje da je glasovna supstancija obična promenljiva, kao druge »veoma različite supstancije izraza«. Za razliku od univerzalnog fenomena govora, fonetsko ili fonemsko pismo je prigodan, dopunski kod. Njegovo postojanje implicira po pravilu kod onih koji ga upotrebljavaju prisustvo sposobnosti za njegovo prevođenje u onaj glasovni kod koji mu leži u osnovi. Obrnuta sposobnost, tj. sposobnost da se govor transponuje u slova, sekundarna je i mnogo ređa pojava. Tek pošto se savlada govor, prelazi se na čitanje i pisanje. Postoji kardinalna razlika između fonema i grafičkih jedinica. Svako slovo nosi SPECIFIČNU oznaku — u fonemskoj ortografiji ono obično označava jednu fonemu ili izvesnu ograničenu seriju fonema, dok foneme ne označava ništa više već samo prosto RAZLIČITOST (up. 2.3). Grafički znaci upotrebljeni radi interpretiranja fonema ili drugih lingvističkih jedinica reprezentuju te jedinice, kao što bi rekli logičari. Ova razlika ima dalekosežnih posledica

* *Forma* ovde znači: psihička predstava supstancije (primedba redaktora).
** *Supstancija* ovde znači: fizička, glasovna strana jezika (primedba redaktora)

koje se manifestuju u kardinalno različitom strukturisanju slova i fonema. Slova nikad ne reprodukuju u potpunosti različita distinktivna obeležja na kojima se zasniva fonemska struktura i neizostavno zanemaruju strukturalni odnos ovih obeležja.

U ljudskom društvu nema potiskivanja govornog koda njegovim vizuelnim reprezentacijama, već samo dopunjavanja toga koda parazitskim pomoćnim sredstvima, dok sam govorni kod ostaje stalno i neizmenljivo u akciji. Više nije mogućno tvrditi da se lingvistička forma* manifestuje u dve ekvivalentne supstancije — grafičkoj i foničnoj — kao što se ne može tvrditi ni da se muzička forma manifestuje u dve promenljive — u notama i zvucima. Jer upravo kao što se muzička forma ne može apstrahovati od zvučne materije koju organizuje, tako se i forma u fonemici mora izučavati u odnosu na glasovnu materiju koju lingvistički kod odabira, prilagođava, razlaže i klasifikuje prema svojim principima. Kao muzička skala tako i fonemska struktura predstavlja intervenciju kulture u prirodi, tvorevinu koja nameće primenu logičkih pravila na glasovni kontinuum.

2.5 *Dešifrovanje i dekodiranje poruke — dva komplementarna postupka.* Pretpostavlja se da onaj kome je upućena kodirana poruka raspolaže kodom pomoću kojeg će interpretirati poruku. DEŠIFRANT,** međutim, dobija poruku a da prethodno nije upoznat sa kodom koji joj leži u osnovi. On tek mora, pošto je vešto razgledao poruku, da donese zaključak o kodu na osnovu kojeg je ona sastavljena. Govorni predstavnik jednog datog jezika reaguje na svaki tekst svoga jezika kao tipični DEKODER***, dok stranac, koji ne poznaje dati jezik, stoji pred istim tim tekstom kao dešifrant. Lingvista koji prilazi jednom potpuno nepoznatom jeziku počinje kao dešifrant, sve dok postepenim pronicanjem u kod o kojem se radi ne uspe da obezbedi pristup svakoj poruci sastavljenoj na tom jeziku kao da je i sam govorni predstavnik — dekoder.

* *Forma* i ovde prema Hjelmslevljevoj terminologiji u već razjašnjenom značenju (primedba redaktora).

** Onaj koji se bavi razrešavanjem šifrovane poruke (primedba redaktora).

*** Onaj koji se bavi dekodiranjem poruke, tj. iznalaženjem koda koji joj leži u osnovi (primedba redaktora).

Izvorni ili naturalizovani govorni predstavnik jednog jezika, kad je lingvistički obrazovan, zna funkcije koje obavljaju razni glasovni elementi u tom jeziku; on ume da iskoristi to svoje znanje za razlaganje zvukovne strane jezika na one mnogobrojne elemente pomoću kojih se prenose informacije. On će se koristiti raznim »gramatičkim preduslovima za fonemsku analizu« da pomoću njih izdvoji distinktivne, konfigurativne i ekspresivne elemente.[14]

S druge strane, pitanje koje je pokrenuo Bloch povodom primenljivosti tehnike dešifranta na ispitivanje fonemske strukture ima veliki metodološki značaj: u kojoj meri jedan dovoljno obiman primerak precizno snimljenog govora može omogućiti lingvisti da izradi »fonemski sistem ne znajući pri tom šta znače pojedini delovi primerka, pa čak ni to da li dva dela znače istu stvar ili različite stvari«.[15] Pod ovakvim okolnostima, izdvajanje redundantnih elemenata je u mnogo slučajeva teško, ali izvodljivo. Mnogo je teže izolovati ekspresivne elemente; ali čak i u tom pogledu snimljeni materijal može pružiti neku informaciju, ako je samo uočljiva razlika između izrazite izdvojenosti i opozicionosti kojima se odlikuju distinktivna obeležja i one postojane »stupnjevite skale« koja karakteriše većinu ekspresivnih elemenata.[16] Čak bi se i hibridne — bilingvalne ili multilingvalne — poruke, kao na primer rečenice kombinovane od ruskih, francuskih i engleskih reči ili fraza (kakve su se javljale u razgovoru ruske aristokratije u poznom devetnaestom veku) mogle, na osnovu poređenja njihovog heterogenog fonetskog sastava, grubo podeliti na monolingvalne delove; rečenicom »On se réunit le matin au breakfast et puis vsjakij delatet čto hočet.« Tolstoj, recimo, predstavlja kolokvijalni način razgovora svoje sredine u *Ani Karenjinoj.*

Još teži problem za dešifranta bilo bi izdvajanje distinktivnih od konfigurativnih elemenata, a posebno uočavanje signala koji označavaju granicu reči. Bilo bi, na primer, jedva mogućno otkriti da u ruskim primerima kao što su

[14] K. L. Pike, »Grammatical prerequisites to phonemic analysis«, *Word,* III (1947) i »More on grammatical prerequisites«, *Word,* VIII (1952).
[15] B. Bloch, »A set of postulates for phonemic analysis«, *Language,* XXIV (1948).
[16] Up. Jakobson, Fant, Halle, *Preliminaries . . .* , str. 15.

/danós/ [danós] »potkazivanje« — /da nós/ [dənós] »takođe i nos«, /pagar, éli/ [pəgar, ɛ́l,i] »izgoreli su« — /pagar, él, i/ [pəgar, Él, i] »da li planinom«, /jixída/ [jix, ídə] »pakosnik« — /jíx ída/ [jix ídə] »njihova Ida«, razlika između [a] i tamnog [ə], zatvorenog [e] i otvorenog [É] ili palatalizovanog [x], i nepalatalizovanog [x] nije distinktivno obeležje koje razlikuje dve foneme već samo signal granice reči. Ovde bi postupak dešifrovanja mogao dovesti do nerealnog broja ruskih fonema odnosno distinktivnih obeležja u odnosu na njihov stvarni broj.

III. IDENTIFIKOVANJE DISTINKTIVNIH OBELEŽJA

3.1 *Slog.* Distinktivna obeležja su svrstana u simultane skupove zvane foneme. Foneme se ulančavaju u sekvence. SLOG služi kao onaj elementarni obrazac po kojem se vrši svako međusobno povezivanje fonema.[17] Fonemska struktura sloga određena je nizom pravila, a svaka je fonemska sekvenca po svojoj osnovnoj strukturi pravilna reprodukcija istoga modela. SLOBODNA FORMA (tj. sekvenca koja se može odvojiti pauzama) mora sadržavati ceo broj* slogova. Očigledno, brojem različitih slogova u jeziku reprezentovano je po broju članova malo podmnoštvo** broja slobodnih formi, kao što je brojem fonema zastupljeno po broju članova malo podmnoštvo broja slogova, a brojem distinktivnih obeležja podmnoštvo broja fonema.

Glavni princip na kojem počiva struktura sloga je kontrast sukcesivnih elemenata unutar sloga. Jedan se deo sloga ističe naspram drugih. Da bi se jače istakao jedan deo sloga naspram drugih iskorišćava se uglavnom kontrast

[17] E. Polivanov je bio prvi koji je obratio pažnju na »fonemski slog«. Njega je on nazvao *silabemom* imajući u vidu njegovu funkciju osnovne konstruktivne ćelije u govornoj sekvenci: vidi njegovu i A. Ivanova knjigu *Gramatika sovremennogo kitajskogo jazyka* (Moskva, 1930). Up. A. Sommerfelt, »Sur l'importance générale de la syllabe«, *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, IV (1931); A. W. de Groot, »Voyelle, consonne et syllabe«, *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, XVII (1941); J. Kuryłowicz, »Contribution à la théorie de la syllabe«, *Bulletin de la Société Polonaise de Linguistique*, VIII (1948); J. D. O'Connor i J. L. M. Trim, »Vowel, consonant, and syllable — a phonological definition«, *Word*, IX (1935); E. Haugen, »The syllable in linguistic description«, *For Roman Jakobson* (The Hague, 1956).

* U matematičkom smislu, tj. bez razlomka (primedba redaktora).

** Matematički termin; jedan skup je podmnoštvo drugog skupa ako su svi elementi prvog skupa sadržani u drugom skupu (primedba redaktora).

vokalnost/konsonantnost. Ima jezika u kojima se svaki slog sastoji od konsonanta iza kojeg dolazi vokal (shema CV*); u slučaju ako se pođe od bilo koje foneme u sekvenci mogućno je predvideti klasu kojoj pripada sledeća fonema. Za jezike sa većom raznolikošću slogovnih tipova može se sa raznim procentima verovatnoće predviđati ponovna pojava iste fonemske klase. Pored sheme CV mogu se upotrebiti i sledeće sheme: CVC, V, VC. Za razliku od dela C, deo V se ne može izostaviti, niti se javiti dvaput u istom slogu.

Kontrast vokalnost/konsonantnost je ili jedino prisutan ili samo predominantan — tu i tamo može se zameniti srodnim kontrastima. Deo C i deo V mogu sadržavati više od jedne foneme. Foneme koje sačinjavaju u slogu delove V i C nazivaju se FONEME RASTUĆE SONORNOSTI odnosno FONEME OPADAJUĆE SONORNOSTI. Ako rastuća sonornost zahvata dve ili više fonema, jedna se od njih — FONEMA VRHUNCA SONORNOSTI (ili SILABIČNA FONEMA) — uzdiže iznad drugih kontrastom kompaktnost / difuznost ili vokalnost / sonornost.

Motorički korelat fonemskog sloga najadekvatnije je opisao Stetson[18] kao »vazdušni talas potisnut naviše kroz vokalni kanal stezanjem međurebrenih mišića.« Prema ovom opisu, svaki slog se bez razlike sastoji od tri uzastopna faktora: oslobađanje, kulminacija i zaustavljanje pulsa. Od ove tri faze srednja je nuklearni faktor sloga dok su druge dve marginalne. Oba marginalna faktora — početak i svršetak — izvode se ili prostom akcijom grudnih mišića ili izgovaranjem glasova, obično konsonanata. Ako se oba marginalna faktora izvode samo grudnim mišićima, onda se isključivo nuklearna faza sloga može primiti sluhom. Ako se, međutim, oslobađanje i/ili zaustavljanje ostvaruje izgovaranjem glasova, nuklearna faza sloga se NAJBOLJE čuje. Drugim rečima, nuklearni deo sloga stoji i kontrastu prema marginalnom delu kao što rastuća sonornost stoji u kontrastu prema opadajućoj.

S akustičke strane posmatrano, nosilac rastuće sonornosti nadmašuje nosioca opadajuće sonornosti po zvučnom

* Simbolom C reprezentovan je bilo koji konsonant, simbolom V bilo koji vokal (primedba redaktora).

[18] R. H. Stetson, *Motor Phonetics* (Amsterdam, 1951).

intenzitetu i u mnogo slučajeva pokazuje povećanu fundamentalnu frekvenciju. Prilikom percepcije, prvi se razlikuje od drugoga time što je glasniji, a takvu pojavu često prati povećanje tonske visine. Po pravilu su foneme rastuće sonornosti inherentno glasnije od fonema opadajuće sonornosti koje pripadaju istom slogu; prve su obično reprezentovane vokalima, druge — ostalim fonemama. Ređe se kontrast između rastuće i opadajuće sonornosti izražava kontrastom između likvida i pravih konsonanata, ili između nazalnih i oralnih konsonanata, a samo u izuzetnim slučajevima kontrastom između konstriktiva i ploziva (up. 4.16). Ako rastuću sonornost nosi cela skupina i ako unutar takve skupine postoji inherentno glasnija fonema u manje glasnoj sredini, njena se glasnost primetno smanjuje da bi se očuvalo jedinstvo sloga: npr. češko /jdu/, /jsem/, /rti/, /lpi/, ili poljsko monosilabično /krvi/ nasuprot srpskohrvatskom dvosilabičkom /krvi/.[19]

3.2 *Dve vrste distinktivnih obeležja.* Distinktivna obeležja podeljena su u dve vrste: 1) PROZODIJSKA i 2) INHERENTNA. Prozodijska obeležja dobijaju one foneme koje su nosioci rastuće sonornosti sloga. Takva se obeležja mogu definisati samo u odnosu na reljef sloga ili slogovnog lanca. Inherentna obeležja foneme, međutim, dolaze do izražaja bez obzira na ulogu foneme u reljefu sloga, i definicija takvog obeležja ne upućuje na reljef sloga ili slogovnog lanca.

3.3 *Klasifikacija prozodijskih obeležja.* Tri tipa prozodijskih obeležja, koje, sledeći Sweeta, nazivamo TON, INTENZITET i KVANTITET, odgovaraju onim svojstvima koja izviru iz naših osnovnih čulnih utisaka o visini glasa, njegovoj jačini i subjektivnom trajanju. Dimenzije frekvencije, intenziteta i vremena su najbliži fizički korelati ovih svojstava. Svaka od ove tri podvrste prozodijskih obeležja javlja se u dve varijante: prema svom polju upotrebe jedan prozodijski elemenat može biti ili INTERSILABIČKI ili INTRASILABIČKI. U prvom slučaju se vrhunac sonornosti jednog sloga poredi sa vrhuncem sonornosti drugih slogova unutar iste sekvence. U drugom slučaju se jedno konkretno

[19] Vidi naročito A. Abele »K voprosu o sloge«, Slavia, III (1924).

ostvarenje vrhunca sonornosti u datome slogu poredi bilo sa nekim ranijim odnosno kasnijim ostvarenjem istog tog vrhunca bilo sa padom sonornosti koja iza njega nastaje.

3.31 *Tonska obeležja.* Na nivou intersilabičke manifestacije tonskih obeležja različiti slogovni vrhunci stoje u međusobnom kontrastu viši / niži prema svome registru.* Obeležje stupnja slogovnog vrhunca može biti podvojeno u ovom smislu: ili neutralan registar stoji u kontrastu prema povišenom registru, s jedne strane, i prema sniženom registru, s druge, ili se, pak, i svaki od ova dva suprotna registra, visok i nizak, pojavljuju u dve varijante; s povišenjem date visine i sa sniženjem date visine.** Kada pripadnici plemena Jabo transponuju ova četiri nivoa visine iz govora u signale bubnja, oni upotrebljavaju dva različita termina za dve osnovne suprotnosti: suprotnost visok i nizak nazivaju »mala ptica« i »velika ptica«, dok suprotnost povišen i snižen nazivaju »manja ptica« i »veća ptica«, tako da se razlikuju četiri signala — »manja mala ptica«, »veća mala ptica«, »manja velika ptica« i »veća velika ptica«.[20] Farnsworth je podrobno proučio šta sve uslovljava osobenost tona. On tvrdi da se pokretanje glasnih žica, koje je složenije na niskim frekvencijama vibracije, uprošćava kad se brzina pojačava; kod najveće učestalosti vibracije opaža se da vibriraju samo ivice glasnih žica koje su najbliže glotisu.***[21]

Intrasilabička varijanta tonskih obeležja, nazvana obeležjem MODULACIJE, ukazuje na kontrast koji postoji između visokog registra jednog dela foneme i niskog registra drugog dela iste foneme, ili između višeg registra jedne komponente diftonga i nižeg registra kojim se odlikuju ostale komponente. Ova distribucija registara unutar slogovnih vrhunaca stoji u odnosu opozicije prema distribuciji suprotnog tipa; npr. uzlazna modulacija stoji u opoziciji prema silaznoj, ili se obe suprotstavljaju ravnoj intonaciji.

* Registar ovde znači: *stepen visine (primedba redaktora).*

** Tako da u takvom slučaju postoje četiri registra: u osnovi visok pa povišen, u osnovi visok pa snižen, u osnovi nizak pa povišen, u osnovi nizak pa snižen (primedba redaktora).

[20] Vidi G. Herzog, »Drum signalling in West African Tribes«, *Word,* I (1945).

*** *Glotis*: otvor između glasnih žica i ždrela (primedba redaktora).

[21] D. W. Farnsworth, »High-speed motion picture of the human vocal cords«, *Bell Laboratories Record,* V (1940).

3.32 *Obeležja intenziteta.* Intersilabička varijanta obeležja intenziteta, obeležje NAGLASKA, tiče se kontrasta koji postoji između glasnijeg, naglašenog vrhunca sonornosti jednog datog sloga i manje glasnih, nenaglašenih vrhunaca u drugim slogovima unutar iste sekvence. U pitanju je razlika koju uslovljava sublaringalni mehanizam; naročito su tu važni abdomeno-dijafragmalni pokreti, kako bar Sievers i Stetson pokušavaju da dokažu.[22]

Kod intrasilabičke varijante obeležja intenziteta, a to je obeležje poznato pod imenom STOSSTON (danski stød), dva najneposrednije susedna delića naglašene foneme upoređuju se jedan s drugim. Ujednačenoj distribuciji intenziteta unutar foneme suprotstavlja se jedan drugi tip distribucije: vrhunski intenzitet u inicijalnom delu foneme, dok se u finalnom delu jačina glasa smanjuje. Prema analizi fenomena *stød* u danskom, koju je vršio S. Smith[23], opadanje amplitude, često praćeno smanjenjem fundamentalne frekvencije, nastaje zbog naglog smanjenja inervacije ekspiratornih mišića. Balistički pokret ekspiratornih mišića, za razliku od jednog ravnomernijeg pokreta, proizvodi sličan prozodijski fenomen, npr. u letonskom, u litavskim dijalektima i u livijskom.*

3.33 *Obeležje kvantiteta.* Intersilabička varijanta kvantitativnih elemenata, obeležje DUŽINE, odnosi se na kontrast između jedne normalno kratke, odnosno duženju nepodatne foneme na kojoj leži slogovni vrhunac i dugih, odnosno produžnih fonema u drugim slogovima iste sekvence, i/ili između jedne normalno kratke i redukovanju nepodatne foneme i one koja je izuzetno kratka, redukovana i nepostojana po prirodi.

Druga varijanta kvantitativnih elemenata, obeležje KONTAKTA, tiče se različite distribucije trajanja vrhunca sonornosti u zavisnosti od neposrednog susedstva datog vokala i konsonanta koji za njim sledi. U slučaju takozvanog ZA-

[22] E. Sievers, »Neues zu den Rutz'schen Reaktionen«, *Archiv fur experimentelle und klinische Phonetik*, I (1914); R. H. Stetson, 1. c. Up. W. F. Twaddell, »Stetson's model and the ‚supra-segmental phonemes'«, *Language*, XXIX (1935) i pionirski rad N. I. Žinkina, »Vosprijatie udarenija v slovax russkogo jazyka«, *Izvestija Akademii Pedagogičeskix Nauk RSFSR*, LIV (1954).

[23] S. Smith, »Contributions to the solution of problems concerning the Danish stød«, *Nordisk Tidsskift for Tale og Stemme*, VIII (1944).

* Livijski je jedan od govora finske jezičke grupe (primedba redaktora).

TVORENOG kontakta (scharf geschnitter Akzent), vokal se skraćuje u korist sledećeg konsonanta koji zaustavlja njegovo trajanje, dok kod OTVORENOG kontakta (schwach geschnitter Akzent), vokal ostvaruje svoju punu dužinu pre no što počne izgovor konsonanta.

3.34 *Međusobna povezanost naglaska i dužine.* Gde god postoji kontrast između naglašenih i nenaglašenih slogova, naglasak se uvek iskorišćava kao konfigurativno, naime kulminativno obeležje, dok dužina nikad ne preuzima tu funkciju. Kulminativna funkcija naglaska (akcenta) redovno se kombinuje ili sa drugom vrstom konfigurativnih funkcija, sa demarkacionom (up. 2.3), ili sa distinktivnom funkcijom. Jezici kod kojih se javljaju i dužina i akcenat u svojstvu distinktivnih obeležja sasvim su izuzetni; ako je akcenat distinktivan, onda ga većinom prati pojava redundantne dužine.

Zapažanja o tome kako se obeležje intenziteta i obeležje kvantiteta ostvaruje na intersilabičkom nivou kao da govore u prilog zaključku da oba ova obeležja, čija su sredstva ispoljavanja izgovorna jačina odnosno vreme, teže da se spoje u jedinstveni fenomen.

3.4 *Komparacija prozodijskih i inherentnih obeležja.* Svako se prozodijsko obeležje zasniva prvenstveno na kontrastu između dve promenljive unutar jedne te iste vremenske sekvence: RELATIVNA visina ili jačina ili RELATIVNO vreme trajanja jednog datog glasovnog ostvarenja određuje se s obzirom na ono što je prethodno odnosno potom ostvareno. Kao što je Herzog utvrdio povodom tonskih obeležja »aktualizacije kontrasta — dobijene ostvarenjem uzastopnih razdaljina između tonskih visina ili ostvarenjem tonskih pokreta — menjaju se celo vreme.«[24] Visina tona, ili modulacije tona, stepen naglaska ili njegov dekreščendo (*stosston*) uvek su izrazito relativne vrednosti. Stvarne dimenzije ovih vrednosti variraju u zavisnosti od toga čiji je izgovor u pitanju; pa čak i u izgovoru jednog istog lica one

[24] G. Herzog, prikaz dela K. L Pikea, *Tone Languages*, u *International Journal of American Linguistics*, XV (1949).

pokazuju upadljivu nepostojanost. I kvantitet jednog vokala takođe može da se ustanovi samo na osnovu poređenja sa kvantitetom ostalih vokala u datom kontekstu ili, pak, utvrđivanjem odnosa toga vokala prema konsonantima koji se neposredno za njim ostvaruju (tj. vođenjem računa o obeležju *kontakta*). Nepostojanost apsolutnog trajanja dugih i kratkih vokala u jednom datom jeziku uslovljena je i različitim izgovornim navikama predstavnika toga jezika i činjenicom da ljudi varijacije u izgovornom tempu iskorišćavaju u ekspresivne svrhe. Pod inače istovetnim okolnostima, dug vokal mora biti duži od okolnih kratkih vokala. Slično tome, jedini neophodan uslov za naglašenost vokala je jačina izgovora: ovaj vokal treba da bude izgovoren jačim glasom nego nenaglašeni vokali istoga govornog lanca. Vokali visokog registra, opet, moraju biti izgovoreni višim tonom nego susedni vokali niskog registra. Ali vokali visokog registra nekoga, recimo, koji govori u basu, mogu biti čak dublji od vokala niskog registra drugog lica koje, na primer, govori sopranom. Čak i u govoru jednog te istog lica može biti ekspresivnih »pasaža« sa relativnim spuštanjem kako fonema visokog tako i fonema niskog registra.

Prozodijsko obeležje dolazi do izraza kroz dve koordinate. S jedne strane ispoljavaju se kontrasti kao što su visok i nizak registar, uzlazna i silazna intonacija, ili dužina/kratkoća. Svi se oni mogu uspostaviti pod inače istovetnim uslovima, u istom položaju u sekvenci, tako da govorno lice upotrebljava po svome izboru, a slušalac prima po svome, jednu od dve moguće alternative identifikujući izabranu alternativu u odnosu prema onoj odbačenoj. Ove dve alternative, ona jedna koja je prisutna i ona druga koja je odsutna u datoj jedinici poruke, čine pravu logičku opoziciju (up. 1.3). S druge strane, dve suprotnosti se daju prepoznati samo onda kada su obe prisutne u datoj sekvenci, tako da govornik ostvaruje, a slušalac opaža dati kontrast. Tako obe alternative prozodijskog obeležja koegzistiraju u kodu kao dva člana jedne opozicije i, šta više, javljaju se istovremeno stvarajući kontrast unutar poruke. Ako je poruka suviše kratka da bi mogla uključiti obe suprotne jedinice, o prirodi prozodijskog obeležja se ipak može izvesti zaključak na osnovu onoga što pokazuje data sekvenca. Tako se,

na primer, dužina vokala u jednosložnoj poruci procenjuje u odnosu na relativno trajanje okolnih konsonanata, a registar poruke koja se sastoji iz svega jedne foneme biva procenjen na osnovu raspona početne modulacije i/ili na osnovu postepenosti u zamiranju vokalskog izgovora.

Raspoznavanje i definisanje inherentnog obeležja zasniva se isključivo na izboru između dve alternative koje su podjednako mogućne u istom položaju unutar sekvence. Ono ne povlači potrebu za upoređivanjem naporednog ostvarenja dveju suprotnosti u okviru istoga konteksta. Obe alternative jednog datog inherentnog obeležja koegzistiraju, dakle, u kodu kao dva člana iste opozicije, bez obaveze da njihov opozicioni odnos bude eksplicitno dokumentovan neposrednim kontrastom u govornom lancu. Pošto se inherentno obeležje identifikuje samo putem poređenja alternative koja je prisutna u jednom datom položaju sa odsutnom alternativom, primena inherentnog obeležja u jednom datom položaju daje manje mogućnosti za varijaciju nego primena prozodijskih elemenata.

3.5 *Opšti zakoni fonemskog strukturiranja.* Komparativna deskripcija fonemskih sistema raznovrsnih jezika, sravnjivanje ovih sistema i to sa vođenjem računa o redosledu po kome deca, kad uče da govore, usvajaju foneme, pa zatim upoznavanje sa procesom postepenog raspadanja jezika i njegovog fonemskog sistema u slučajevima afazije, sve nam to daje mogućnosti za značajan uvid u međusobni odnos distinktivnih obeležja i u princip njihove klasifikacije. Lingvistički progres deteta, posebno proces usvajanja fonema, i proces regresije kod bolesnih od afazije, podležu istim zakonima implikacije. Ako usvajanje distinkcije B kod deteta implicira prethodno usvajanje distinkcije A, srodna pojava doći će do izražaja i u domenu afazičnih oboljenja. Gubitak distinkcije A u afaziji implicir aće i odsustvo distinkcije B. I rehabilitacija bolesnika ide po pravilu istim onim redom kojim je tekao proces usvajanja fonemskog sistema od strane deteta. Isti zakoni implikacije leže u osnovici svih jezika sveta, bilo da ih posmatramo na osi statike, bilo na osi dinamike. Prisustvo fenomena B uključuje prisustvo fenomena A; B se, dakle, ne može pojaviti u fonemskom sistemu

jezika ako se tamo ne nalazi i A. Isto tako, A ne može iščeznuti iz jednog jezika sve dotle dok postoji B. Ukoliko se jedno dato fonemsko obeležje, odnosno jedna data kombinacija fonemskih obeležja, ređe pojavljuje u jezicima, utoliko će ih s većim zakašnjenjem dete usvojiti u svom jeziku, a lice obolelo od afazije ranije izgubiti u svom jezičkom sistemu.

3.51 *Restrikcije u celokupnom inventaru distinktivnih obeležja.* Napredak koji je učinjen u fonemskom ispitivanju govora dece i obolelih od afazije,[25] zajedno sa sve većim brojem otkrivenih zakonitosti, stavlja u prvi plan problem univerzalnih pravila koja uslovljavaju funkcionisanje fonemskog sistema u jeziku. S obzirom na ove zakone implikacije i stratifikacije, fonemska tipologija postaje sve izvodljiviji i hitniji zadatak. Svaki korak napredovanja u ovom pravcu dopušta nam da smanjimo listu distinktivnih obeležja koja se upotrebljavaju u jezicima sveta. Pretpostavljeno mnoštvo obeležja pokazuje se kao u velikoj meri iluzorno. Ako se dva ili više navodno različita obeležja nikad ne javljaju zajedno u jednom jeziku, i ako ona, osim toga, pokazuju zajedničku osobinu koja ih razlikuje od svih ostalih obeležja, onda njih treba interpretirati kao različite primene jednog te istog obeležja, od kojih se svaki javlja uz isključenje drugih, i prema tome, predstavlja poseban slučaj komplementarne distribucije. Izučavanje invarijanata u okviru fonemskog sistema jednog datog jezika mora biti dopunjeno traženjem univerzalnih pojava invarijantnosti u obrazovanju fonemskih struktura sviju jezika.

Tako, recimo, ni jedan jezik ne pokazuje simultano dve autonomne konsonantske opozicije — faringalizovanost / nefaringalizovanost, zaokruženost (usana) / nezaokruženost. U prvom slučaju angažovan je zadnji otvor rezonatora kojega ovde sačinjavaju usta (*pharynx*), a u drugom prednji

[25] Up. R. Jakobson, »Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze«, *Uppsala Universitets Årsskrift* (1942); H. V. Velten, »The growth of phonemic and lexical patterns in infant language«, *Language*, XIX (1943); W. F. Leopold, *Speech Development of a Bilingual Child*, II (Evantson, 1947); A. Gvozdev, *Usvoenie rebenkom zvukovoj storony russkogo iazyka* (Moskva, 1948); K. Ohnesorg, *Fonetická studie o dětské řěči* (Prague, 1948); L. Kaczmarek, *Kstałtowanie sie mowy dziecka* (Poznan, 1953); P. Smoczyński, *Przyswajanie przez dziecko podstaw systemu jezykowego* (Lodz 1955); Th. Alajouanine, A. Ombredane, M. Durand, *Le syndrome de désintégration phonétique dans l'aphasie* (Paris, 1939). A. Lurija, *Travmatičeskaja afazija* (Moskva, 1947): K. Goldstein, *Language and Language Disturbances* (New York, 1948).

otvor (usne). U oba je ova slučaja sužen otvor rezonatora i ta je suženost, kojom se postiže pomeranje rezonancija naniže, suprotstavljena odsustvu pojave sužavanja. Otuda ova dva procesa (sužavanje zadnjeg otvora i sužavanje prednjeg otvora) treba tretirati kao dve varijante jedne te iste opozicije koja će na motoričkom nivou biti definisana kao opozicija između suženog i šireg otvora (up. 3.62). Pokazalo se da je odnos retrofleksivnih prema dentalnim konsonantima samo jedna varijanta opozicije između faringalizovanih i nefaringalizovanih dentala. Četiri konsonantska obeležja koje nabraja Trubecki (l.c., str. 32 i dalje) — tenzija, intenzitet ili pritisak, aspiracija i predaspiracija — isto su tako komplementarne varijante jedne te iste opozicije, koja posredstvom svog zajedničkog denominatora može biti nazvana opozicijom između napregnutosti (napetosti) i opuštenosti.

Pojava udvojenih ploziva (a naročito »klikova«)*, koje karakterišu dva zatvaranja u brzom razmaku neposredno praćena odgovarajućim otvaranjima rezonatora, isključuje pojavu ostalih tipova konsonantskih grupa u istom položaju zato što predstavlja samo jedno svojevrsno ostvarenje običnih konsonantskih sekvenca.[26]

3.6 *Dve vrste inherentnih obeležja.* Inherentna distinktivna obeležja za koja se za sad zna da postoje u jezicima sveta i koja, zajedno sa prozodijskim elementima, leže u osnovici celokupnog leksičkog i morfološkog fonda tih jezika, dostižu broj od dvanaest opozicija. Svaki jezik pravi svoj sopstveni izbor tih obeležja. Sva inherentna obeležja mogu se svrstati u dve grupe. Jedna od njih obuhvataće OBELEŽJA SONORNOSTI, a druga OBELEŽJA TONALNOSTI. Prva su obeležja srodna sa prozodijskim obeležjima jačine i kvantiteta, a druga sa prozodijskim obeležjima visine glasa. Obeležja sonornosti iskorišćavaju količinu i koncentraciju energije u spektru i u vremenu, dok se obeležja tonalnosti odnose na one pojave čija je manifestacija vezana za ivice spektra frekvencije.

* *Clicks* (engleski) — fonetski termin za glasove (prisutne, na primer, u nekim afričkim jezicima) koji se proizvode na taj način što se vazduh uvuče unutra pa se pri tom cokne jezikom (primedba redaktora).

[26] Up. C. M. Doke, »Notes on a problem in the mechanism of the Zulu clicks«, *Bantu Studies*, II (1923).

3.61 *Obeležja sonornosti*

I. Vokalnost/nevokalnost

U akustičkom pogledu to je opozicija koja se tiče prisustva/odsustva jedne jasno određene formantske strukture; genetički posmatrano, tu se radi o distinkciji primarni ili jedini podsticaj glotisa zajedno sa slobodnim prolazom kroz vokalni trakt.*

II. Konsonantnost / nekonsonantnost

po akustičkom kriteriju — opozicija visokog procenta prema niskom procentu totalne izgovorne energije; po genetičkom kriteriju — opozicija prisustvo /odsustvo prepreke vazdušnoj struji u govornom aparatu.

VOKALI se odlikuju vokalnošću i nekonsonantnošću, KONSONANTI konsonantnošću i nevokalnošću. LIKVIDI imaju i vokalska i konsonantska svojstva (izgovaraju se i sa slobodnim prolazom i sa preprekom u usnoj duplji, što povlači za sobom odgovarajući akustički efekat). PRELAZNI GLASOVI (*glides*) su nevokalski i nekonsonantski.**

III. Kompaktnost / difuznost

akustički — viša (nasuprot nižoj) koncentracija energije u relativno uskom, centralnom delu spektra, praćena povećanjem odnosno smanjenjem totalne količine energije i njenim prostiranjem u vremenu; genetički — opozicija isturenih prema unatrag povučenim fonemama. Razlika je u odnosu između oblika i volumena rezonantne komore ispred mesta najizrazitijeg sužavanja i komore iza njega. Rezonator unapred isturenih fonema (otvoreni vokali, i velarni i palatalni konsonanti, uključujući i postalveolarne) ima oblik roga, dok unazad povučene foneme (zatvoreni vokali, i labijalni i dentalni konsonanti, uključujući i alveolarne) imaju šupljinu koja je skoro jednaka sa Helmholtzovim rezonatorom.

IV. Napetost/opuštenost

akustički — više nasuprot manje jasno određene zone rezonancije u spektru, što je praćeno povećanjem, odnosno

* Engl. *vocal tract* — šupljine u grlu, ustima i (eventualno) nosu kroz koje prolazi vazdušna struja i u kojima deluju govorni organi oformljujući glas (primedba redaktora).

** U tu bi kategoriju spadalo, recimo, srpskohrvatsko *j* (primedba redaktora).

smanjenjem, totalne količine energije i njenog prostiranja u vremenu; genetički — veća nasuprot manjoj deformaciji govornog trakta pri napuštanju položaja mirovanja. Ovde je potrebno dalje ispitivati ulogu zatezanja mišića koje pogađa jezik, zidove govornog trakta i glotis.

V. Zvučnost / bezvučnost

akustički — prisustvo nasuprot odsustvu periodičnog pokretanja niske frekvencije; genetički — periodične vibracije glasovnih žica nasuprot nedostatku takvih vibracija.

VI. Nazalnost/oralnost (nazalizovanost/nenazalizovanost)

akustički — širenje raspoložive energije po širim, odnosno užim, oblastima frekvencije smanjenjem intenziteta izvesnih (prvenstveno prvih) formanata i uvođenjem dopunskih (nazalnih) formanata; genetički — usni rezonator dopunjen nosnom dupljom nasuprot isključenju nazalnog rezonatora.

VII. Prekidnost / neprekidnost

akustički — tišina (bar u opsegu frekvencije iznad vibracije glasovnih žica) kojoj sledi i /ili prethodi širenje energije po širokoj oblasti frekvencije (bilo kao eksplozija ili brzo prelaženje vokalskih formanata) nasuprot odsustvu naglog prelaza između glasa i »tišine«; genetički — brzo uključivanje ili isključivanje izgovornog izvora, bilo brzim zatvaranjem i/ili otvaranjem govornog trakta, čime se razlikuju plozivi od konstriktiva, ili posredstvom jednog ili više pojedinačnih artikulacionih pokreta koji uslovljavaju razliku između naglih, prekidnih likvida kao što je vibracijsko /r/ i neprekidnih likvida kao što je lateralno /l/.

VIII. Piskavost (stridentnost) / blagost

akustički — šum većeg intenziteta nasuprot šumu manjeg intenziteta; genetički — suprotstavljanje grubih ivica glatkim ivicama: dopunska pregrada koja stvara utisak ivica (*Scheidenton*) uslovljava pri artikulaciji razliku između produkcije fonema sa grubim ivicama i manje složenih smetnji kod njihovih parnjaka sa glatkim ivicama.

IX. Pregradnost/nepregradnost

akustički — veća brzina pražnjenja energije u smanjenom vremenskom intervalu nasuprot manjoj brzini pražnjenja energije u datom intervalu (manje nasuprot većem prigušivanju); genetički — glotaliziranost (sa kompresijom ili zatvaranjem glotisa) nasuprot neglotaliziranosti.

Obeležja tonalnosti

X. Gravisnost/akutnost

akustički — koncentracija energije u nižim, odnosno višim, frekvencijama spektra; genetički — perifernost nasuprot medijalnosti: periferne foneme (velari i labijali) imaju obimniji i manje ispregrađivan rezonator nego odgovarajuće medijalne foneme (palatali i dentali).

XI. Labijalizovanost (zaokruženost) / nelabijalizovanost (nezaokruženost)

akustički — labijalizovane foneme razlikuju se od odgovarajućih nelabijalizovanih po pomeranju naniže ili slabljenju nekih svojih komponenata više frekvencije; genetički — prve foneme (suženog otvora), za razliku od drugih fonema (šireg otvora), proizvode se sa smanjenim zadnjim ili prednjim otvorom usnog rezonatora, i velarizacijom koja prati širenje usnog rezonatora.

XII. Povišenost/nepovišenost

akustički — povišene foneme se razlikuju od odgovarajućih nepovišenih pomeranjem naviše ili pojačanjem nekih svojih komponenata više frekvencije; genetički — prve foneme (šireg otvora), za razliku od drugih fonema (užeg otvora), proizvode se proširenjem zadnjeg otvora (a to je faringalni prolaz) usnog rezonatora i istovremenom palatalizacijom koja ograničava i pregrađuje usnu duplju.

3.7 *Etape govornog akta.* Svako distinktivno obeležje definisano je gore i na akustičkom i na artikulacionom nivou. Komunikaciona mreža, međutim, obuhvata veći broj etapa. Početna etapa u svakom govornom aktu — namera pošiljaoca poruke — još nije pogodna za preciznu analizu. Isto

se može reći i za nervne impulse koje mozak šalje govornim organima. Rad ovih organa — motorička etapa govornog akta — danas je sasvim dostupna opservaciji, naročito sa napretkom X-zrakova i drugih sredstava koja otkrivaju aktivnost veoma važnih delova govornog aparata kao što su faringalni, laringalni i sublaringalni mehanizmi. Status poruke, ocenjen s tačke gledišta i zbivanja u govorniku i slušaocu, i transmitovanih vibracija u vazduhu, sve se adekvatnije upoznaje, zahvaljujući naročito brzom napredovanju akustike.

Prevođenje fizičkog stimulusa, prvo u auditivne, a zatim u nervne procese, uskoro će se moći i shemom prikazati.[27] Trenutno predstoji kao zadatak traženje onih modela distinktivnih obeležja koja bivaju iskorišćena u auditivnom sistemu. Što se tiče transformacija komponenata govora pomoću nervnog sistema, mi se, za sada, u najboljem slučaju možemo samo usuditi da ponudimo ono što su psihofiziolozi nazvali »obična spekulativna tvrdnja«.[28] Obeležja sonornosti izgleda stoje u vezi sa količinom, raširenošću nervnog podsticaja, dok su obeležja tonalnosti vezana za mesto tog podsticaja. Međutim, sadašnji razvoj istraživačkog rada na nervnim reakcijama na glasovne stimuluse obećava da ćemo dobiti diferencijalnu sliku distinktivnih obeležja i na ovom nivou.

Psihološko izučavanje percepcije glasa nastojalo je da izoluje sva ona svojstva koja su glasu subjektivno pripisivana i da odredi u čemu se sastoji sposobnost uočavanja razlika kod slušaoca za svaku dimenziju stimulusa. Proširenje ovog ispitivanja na same glasove verovatno će osvetliti korelate percepcije raznih distinktivnih obeležja dajući pri tom priliku da se takva obeležja bliže sagledaju kao autonomni fenomeni. Početni eksperimenti sa engleskim konsonantima, koji su proizvedeni (i primljeni od strane slušaoca) sa iskrivljenom frekvencijom i uz nasumice dodate šumove da unose zabunu, u stvari su utvrdili da je pojedinačna percepcija bilo kog od ovih obeležja relativno nezavisna od

[27] Za prve pokušaje u tom pravcu vidi J. C. R. Licklider, »On the process of speech perception«, *Journal of the Acoustical Society of America*, XXIV (1952); H. Mol i E. M. Uhlenbeck, »The analysis of the phoneme in distinctive features and the process of hearing«, *Lingua*, IV (1954).

[28] S. S. Stevens and H. Davis, *Hearing* (New York, 1938), str. 164.

procesa percepcije ostalih obeležja; izgleda kao da su u pitanju pre posebni, jednostavni kanali nego jedan jedini kompleksni kanal.[29]

Za psihologa, svako se svojstvo definiše diferencijalnom reakcijom slušaoca na izvesni stimulus pod posebnim okolnostima. U vezi sa izgovorenim glasovima ove se okolnosti određuju na osnovu stava slušaoca koji vrši dekodiranje poruke prema primljenoj poruci u celini i prema svakoj od njenih konstituenata ponaosob. Slušalac povezuje poruku koju prima sa kodom koji je zajednički i njemu i govorniku. Na taj je način uloga glasovnih komponenata i kombinacija u lingvističkom sistemu implicitna i pri percepciji izgovorenih glasova. Da bismo pronašli koji se motorički, akustički i perceptivni elementi glasa iskorišćavaju u jednom datom jeziku, moramo voditi računa o njegovim pravilima kodiranja: potrebno je prethodno uzeti u obzir lingvističku interpretaciju glasova da bi njihova fiziološka, fizička i psihološka analiza bila zaista uspešna.

3.71 *Vođenje računa o postojanju različitih etapa pri izučavanju distinktivnih obeležja.* Da bi dekodirao poruku njen primalac izdvaja distinktivna obeležja iz podataka dobijenih percepcijom. Što smo u našem ispitivanju bliži cilju poruke, to tačnije možemo oceniti informaciju koju prenosi glasovni lanac. Ovim je određena operaciona hijerarhija datih nivoa razvrstanih po stepenu njihove relevantnosti: percepcijski, auditivni, akustički i motorički (ovaj poslednji ne donosi primaocu nikakvu direktnu informaciju osim sporadične pomoći koju pruža čitanje sa usana). Auditivno iskustvo je jedini aspekt enkodirane poruke koji je zaista zajednički pošiljaocu i primaocu uzevši u obzir da pod normalnim okolnostima govornik čuje samog sebe.

Dve neposredno povezane etape u procesu komunikacije ne nameću istovetnost logičkih operacija koje dovode do

[29] G. A. Miller and P. E. Nicely, »An analysis of perceptual confusions among some English consonants«, *Journal of the Acoustical Society of America*, XXVII (1955). Uspešan test distinktivnih obeležja na nivou percepcije može se očekivati i od eksperimenata koji su u toku u Haskinsovim laboratorijama (Njujork) i koji se tiču percepcije sintetičkih (jezičkih) glasova. Osim toga, pažljivo izučavanje sinestetičkih asocijacija između fonemskih obeležja i osobenosti boje treba da pruži predstavu o perceptivnom aspektu glasova. Izgleda da postoji fenomenološki afinitet između optimalne hromatičnosti (čisto crveno) i vokalske kompaktnosti, ublažene hromatičnosti (žuto — plavo) i vokalske difuznosti, ublažene ahromatičnosti (sivo) i konsonantske kompaktnosti; i najzad, između vrednosne ose boja (tamno-svetlo) i ose tonalnosti u jeziku.

razumevanja poruke. Sa svakom uzastopnom etapom, selektivnost se povećava; pojedini podaci iz neke od prethodnih etapa irelevantni su za svaku sledeću etapu, a svaka pojedinost kasnije etape može biti funkcija nekoliko promenljivih iz ranije etape. Premeravanje govornog trakta daje mogućnosti da se tačno predvidi kakav će biti zvučni talas, ali se, s druge strane, jedan te isti akustički efekat može postići sasvim različitim sredstvima. Slično tome, isto svojstvo neke auditivne senzacije može biti rezultat različitih fizičkih stimulusa.

Teorijski neverovatna pretpostavka da postoji bliži odnos između percepcije i artikulacije nego između percepcije i njenog neposrednog stimulusa ne nalazi potvrde u iskustvu: kinestetička retroakcija slušaoca igra sasvim podređenu i sporednu ulogu. Počešće se dešava da čovek stekne sposobnost razlikovanja stranih fonema uhom a da pri tom još nije savladao njihovu produkciju. Isto tako i dete koje uči jezik često razlikuje foneme koje upotrebljavaju odrasli mnogo ranije no što ih upotrebljava u svom sopstvenom govoru.

Specifikacija distinktivnih opozicija može se načiniti u odnosu na svaku etapu govornog akta, od artikulacije do percepcije i dekodiranja, pod jednim jedinim uslovom: da su invarijante svake prethodne etape odabrane i dovedene u vezu sa sledećim etapama i ovo, naravno, samo ako se složimo sa očiglednom činjenicom da govorimo zato da bismo se čuli i da se moramo čuti da bismo se razumeli.

Distinktivna obeležja opisana su samo na motoričkom i akustičkom nivou, zato što su to jedina dva aspekta za koja do sada imamo detaljna obaveštenja. Svaki od ova dva sistema mora dati potpunu sliku svih krajnjih, dalje nesvodljivih distinkcija. Ali kako je odnos artikulacije i akustičkog fenomena u stvari odnos sredstva i efekta, klasifikacija motoričkih fakata mora se načiniti prema akustičkim modelima. Tako, razlika između četiri vrste po artikulacionom kriteriju — velara, palatala, dentala i labijala — razlaže se na akustičkom nivou na dve binarne opozicije: s jedne strane, labijali i velari koncentrišu svoju energiju u nižim frekvencijama spektra, za razliku od dentala i palatala, koji svoju energiju koncentrišu u višim frekvencijama — opozicija gra-

visnost/akutnost. S druge strane, velari i palatali se razlikuju od labijala i dentala većom koncentracijom energije — opozicija kompaktnost/difuznost. Gravisnost labijala i velara uslovljava veća i manje pregrađena usna duplja, dok akutnost dentala i palatala nastaje zbog manje i pregrađenije duplje. Tako, na motoričkom nivou, odlučujuća razlika je sužavanje u medijalnoj oblasti usta — dentali ili palatali — i sužavanje u perifernoj oblasti — labijali ili velari. Identična artikulaciona razlika uslovljava opoziciju između velarnih i palatalnih vokala (zadnji — prednji) koja se u akustičkom pogledu manifestuje kao opozicija gravisnosti i akutnosti. Veći volumen rezonantne duplje ispred tačke artikulacije i manji volumen duplje iza te tačke uslovljava razliku između velarnih i labijalnih konsonanata, s jedne strane, i između palatalnih i dentalnih s druge, a stvara i kompaktnost velara i palatala. Isti artikulacioni faktor određuje kompaktnost otvorenih vokala nasuprot difuznosti zatvorenih. Bilo bi mnogo teže izdvojiti zajednički imenitelj postojećih distinkcija između labijalnih i dentalnih konsonanata i velara i palatalnih konsonanata ili vokala, kao i zajednički imenitelj distinkcija između velara i labijala, palatala i dentala, i otvorenih i zatvorenih vokala, da upadljive akustičke i percepcijske opozicije gravisnost / akutnost i kompaktnost/ difuznost nisu bile uzete u obzir.

Mada je posmatračima bilo jasno da se među plozivima labiodentalne, alveolarne (piskave), postalveolarne (šuštave) i uvularne afrikate razlikuju svojom glasnom frikcijom od bilabijalnih, dentalnih, palatalnih i velarnih ploziva, ipak se obično nije obraćala dužna pažnja opoziciji između odgovarajućih konstriktivnih fonema, uprkos činjenici da se sve ove afrikate i homorganski konstriktivi podjednako izdvajaju naročitom vrstom komešanja koje nastaje zbog potiskivanja vazdušne struje preko još jedne prepreke (ivica zuba ili uvula) i/ili zbog upravljanja struje prema prepreci pod pravim uglom. U spektogramu, nepravilna distribucija crnih polja kod ovih stridentnih konsonanata, u poređenju sa daleko pravilnijim rasporedom kod blagih konsonanata, je jedina osobina koja razlikuje sve takve parove, i ta osobina, zajednička svim parovima o kojima je reč, otkriva izrazitu binarnu opoziciju.

3.72 *Nomenklatura distinktivnih obeležja.* Tradicionalna terminologija obuhvatila je razne etape govornog akta bez diskriminacija: termini kao što su nazalan, palatalizovan, zaokrugljen, glotalizovan, odnosili su se na motorički nivo; drugi nazivi (zvučan, visok, silazni, visina, lenis, likvida) odnosili su se delom na akustički, delom na percepcijski aspekt; čak kada je i upotrebljen neki figurativni termin, on se donekle zasnivao na fenomenološkom iskustvu. Ukoliko obeležje koje mi definišemo ima tradicionalni termin, mi ga upotrebljavamo bez obzira na etapu govornog akta na koju se on odnosi, npr. nazalnost / oralnost, napetost / opuštenost, zvučnost / bezvučnost. naglašenost / nenaglašenost. Tradicionalni artikulacioni naziv zadržavamo sve dotle dok on ukazuje na važan kriterij podele s obzirom na glas koji se prenosi, prima čulima i dekodira. U više slučajeva, međutim, nema u upotrebi nekog fonetskog termina koji odgovara obeležju koje definišemo. Za takva obeležja preuzeli smo termine iz akustike ili psihoakustike. Ali kako se svako od ovih obeležja može definisati, i kako je stvarno i definisano i na akustičkom i na motoričkom nivou, to svako obeležje sa isto toliko prava može poneti i novoskovani naziv po artikulacionom kriteriju, kao POMERENOST UNAPRED/ POVUČENOST UNAZAD umesto kompaktnost / difuznost, PRISUSTVO GRUBIH IVICA/PRISUSTVO GLATKIH IVICA umesto stridentnost/ blagost, PERIFERNOST/ MEDIJALNOST umesto gravisnost /akutnost, SUŽENOST OTVORA / RAŠIRENOST OTVORA umesto labijalizovanost / nelabijalizovanost i PROŠIRENOST OTVORA/ UZANOST OTVORA umesto povišenost / nepovišenost.

Mi ne nastojimo da akustičkom klasifikacijom zamenimo artikulacionu, već samo da otkrijemo najproduktivnije kriterije za podelu koja bi važila za oba ova aspekta.

IV. FONEMSKO STRUKTURIRANJE

4.1 *Stratifikacija: nuklearni slog.* Obično dečji jezik počinje, a afazično raspadanje jezika koje prethodi njegovom potpunom gubitku završava onim što su psihopatolozi nazvali »labijalna faza«. U ovoj fazi govornici mogu da izgovore samo jedan tip iskaza, koji se obično transkribuje kao /pa/.

Sa gledišta artikulacije, dva konstituenta ovog iskaza predstavljaju polarne konfiguracije govornog trakta: u /p/ govorni trakt je zatvoren na samom svom kraju, dok je u /a/ on spreda otvoren što je više mogućno, a sužava se pozadi, tako da dobija oblik roga u megafonu. Kombinacija dveju krajnosti vidi se i na akustičkom nivou: labijalni ploziv predstavlja trenutnu eksploziju glasa bez neke veće koncentracije u nekom posebnom pojasu frekvencije, dok u vokalu /a/ nema strogo vremenskog ograničenja, a energija je skoncentrisana u relativno uskoj oblasti maksimalne auditivne senzitivnosti. U prvom konstituentu postoji krajnje ograničenje u domenu vremena, ali nema očiglednog ograničenja u domenu frekvencije, dok drugi konstituent ne pokazuje očigledno ograničenje u domenu vremena, ali pokazuje maksimalno ograničenje u domenu frekvencije. Prema tome, difuzni ploziv sa svojim maksimalnim smanjenjem energije predstavlja najveće približenje pauzi, dok otvoreni vokal predstavlja najveću energiju koju ljudski govorni aparat može da uloži.

Ovaj polaritet između minimalne i maksimalne energije javlja se prvenstveno kao KONTRAST između uzastopnih jedinica — optimalnog konsonanta i optimalnog vokala. Tako se uspostavlja elementarni fonemski okvir — slog. Pošto mnogi jezici nemaju slogova sa predvokalskim konsonantom i / ili postvokalskim konsonantom, CV (konsonant + vokal) je jedini univerzalni model sloga.

4.2 *Uloga nazalnog sloga.* Izbor između /pa/ i /a/ i / ili /pa/ i /ap/ može postati prvi nosilac značenja u vrlo ranim fazama dečjeg jezika. Obično, međutim, dete jedno vreme čuva jednu stalnu shemu sloga i razbija oba konstituenta ovog sloga, najpre konsonant a kasnije vokal, u distinktivne alternative.

Najčešće se dešava da oralni ploziv, koji iskorišćava jedan jedini zatvoreni trakt, dobije svoj parnjak u nazalnom konsonantu, koji kombinuje zatvoreni glavni trakt sa otvorenim pomoćnim traktom i tako dopunjava specifična obeležja ploziva sa sekundarnim vokalskim karakteristikama. Pre pojave konsonantske opozicije nazalnost / oralnost, konsonant se razlikovao od vokala kao zatvoren trakt

od otvorenog trakta. Jednom kad se nazalni konsonant suprotstavi oralnom kao prisustvo otvorenog trakta prema odsustvu otvorenog trakta, kontrast konsonant / vokal se ocenjuje kao prisustvo nasuprot odsustvu zatvorenog trakta.

Zatim slede razne dalje opozicije koje modifikuju i smanjuju primarni optimalni kontrast između konsonanta i vokala. Sve ove kasnije pojave preinačuju na neki način usni rezonator, dok nazalizacija samo dodaje sporednu rezonantnu duplju usnom rezonatoru, ne menjajući pri tom njegov volumen i oblik.

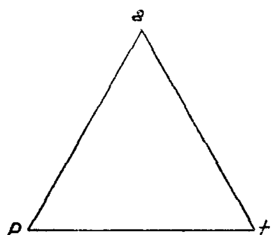
Konsonantska opozicija nazalnost/oralnost, koju dete najranije stiče, obično je najotpornija konsonantska opozicija u afaziji i javlja se u svim jezicima sveta, izuzev nekih indijanskih jezika Amerike.

4.13 *Primarni trougao.* Opoziciji nazalni/oralni ploziv može, međutim, prethoditi razbijanje ploziva na dve druge suprotnosti — na labijal i dental. Posle pojave kontrasta CV, koji se zasniva na jednom određenom svojstvu glasa — na *jačini, korišćenje drugog osnovnog svojstva* — visine, postaje psihološki takođe izvodljivo. Tako se uvodi prva opozicija tonalnosti: gravisnost/akutnost, drugim rečima, koncentracija energije u donjim/gornjim frekvencijama spektra. U /p/ preovlađuje donji deo, dok je u /t/ jači gornji deo. Sasvim je prirodno što prvi elemenat tonalnosti ne pogađa vokal /a/, koji ima maksimalnu koncentraciju energije u uskom centralnom delu spektra, već konsonant /p/, sa njegovom maksimalnom difuzijom preko širokog pojasa frekvencije.

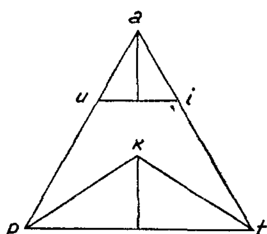
Na ovom stepenu razvoja pol *visoke i koncentrisane* energije /a/ stoji u kontrastu sa plozivima niske energije /p/ i /t/. Ova dva ploziva se razlikuju jedan od drugog preovlađivanjem jednog ili drugog spektra u svojstvu pola gravisnosti odnosno akutnosti. Ove dve dimenzije leže u osnovi TROUGAONOG SISTEMA fonema (ili, bar, oralnih fonema, ako se obeležje nazalnosti već pojavilo (slika 1).

4.14 *Cepanje primarnog trougla na dva trougla, konsonantski i vokalski.* Pojavu konsonantskog obeležja tonalnosti

prati prvo po redu razbijanje vokala. Polarnost dveju uzastopnih jedinica, CV, zasnovana na kontrastu ıedukovane i pune energije, dopunjava se polaritetom dva alternativna vokala, koji se zasniva na opoziciji niže i više koncentracije energije. Kompaktnom /a/ suprotstavlja se difuzni



Slika 1



Slika 2

vokal. Otuda, konsonantski i vokalski delovi primarnog trougla sačinjavaju svaki svoju linearnu strukturu — konsonantsku osu gravisnost/akutnost i vokalsku osu kompaktnost/difuznost.

Konsonanti kopiraju ovu prvenstveno vokalsku opoziciju, te se konsonantska osnova celokupnog trougla dopunjava konsonantskim vrhom — velarnim plozivom koji je Grimm s pravom definisao kao »najpotpuniji od svih konsonanata koji se dadu proizvesti«.

Opozicija tonalnosti, poreklom konsonantska, može se opet proširiti na vokalsku strukturu: to se, naravno, difuzni vokal razbija na gravis i akut, dopunjujući vokalski vrh celokupnog trougla sa osnovom /u/ — /i/. Na taj način se prvobitno jedan jedinstveni primarni trougao razbija na dve autonomne dvodimenzionalne strukture — na konsonantski i vokalski trougao (slika 2).

4.15 *Strukturiranje obeležja oralne rezonancije.* I vokalski i konsonantski sistem može zatim preći iz trougaone u četvoıougaonu strukturu uvođenjem razlike velarnost/palatalnost među otvorene vokale i/ili konsonante. Na taj se način obeležje gravisnost/akutnost širi na kompaktne vokale i/ili konsonante. U jezičkoj stvarnosti sveta preovlađuje, međutim, trougaoni sistem nad četvorougaonim za

vokale i čak još više za konsonante; to je ujedno minimalni model, kako za vokalske tako i konsonantske sisteme, sa vrlo retkim izuzecima u kojima je bilo vokalski ili konsonantski sistem — ali nikad oba — linearan. U retkim slučajevima linearnog sistema, vokali su ograničeni na obeležje kompaktnost/difuznost a konsonanti, skoro neizostavno, na obeležje tonalnosti. Tako ni jednom jeziku ne nedostaje opozicija gravisnost/akutnost i kompaktnost/difuznost, dok svaka druga opozicija može biti odsutna i kod vokala i kod konsonanata.

Promena u volumenu i obliku usnog rezonatora upotrebljava se za opoziciju gravisnost/akutnost. U ranim fazama dečjeg jezika, u odmaklim fazama afazije, i u mnogobrojnim jezicima sveta, ova alternacija je pojačana varijacijom u veličini jednog ili oba otvora u usnoj duplji. Smanjenje zadnjeg i prednjeg otvora, zajedno sa proširenom i jednoobraznom usnom dupljom, služe za to da se smanje rezonantne frekvencije, dok kombinovana akcija proširenih otvora i smanjene i izdeljene duplje povećava ove frekvencije. Ali promena u obimu svakog od ovih otvora može postići autonomni status i staviti u dejstvo sekundarna obeležja tonalnosti (labijalizovanost i/ili povišenost).

Razvoj obeležja usne rezonancije u dečjem jeziku manifestuje se kao čitav lanac uzastopnih usvajanja povezanih međusobno zakonima implikacije. Ovu seriju u vremenu postupno osvojenih obeležja dajemo samo provizorno u sledećoj tabeli, upotrebljavajući za stečene distinkcije tradicionalne artikulacione termine i označavajući svaku od njih nizom brojeva kojima prethodi 0, tj. pišemo svaku sekvencu kao decimalni razlomak. Sekvence su sastavljene na takav način da se sekvenca S_1 pripisuje distinkciji A, a sekvenca S_2 distinkciji B, s tim da je S_1 inicijalna subsekvenca od S_2 (tj. S_1 je inicijalna subsekvenca od S_2 ako su prvi digiti* od S_2 identični sa S_1; npr. $S_1 = 0.19$ a $S_2 = 0.195$); u *takvom slučaju sticanje distinkcije* B implicira i sticanje distinkcije A. Broj i numeričke vrednosti digita inače nemaju ovde nikakvog drugog značaja. Očigledno je da dete stiče samo one distinkcije koje su prisutne u jeziku koji ono uči.

* Engl. *digit* — svaki broj od 0 do 9 (primedba redaktora).

Konsonanti: dentali/labijali	0.1
Vokali: zatvoreni/otvoreni	0.11
Zatvoreni vokali: palatali/velari	0.111
Otvoreni vokali: palatali/velari	0.1111
Zatvoreni palatalni vokali: zaokrugljeni/nezaokrugljeni	0.1112
Otvoreni palatalni vokali: zaokrugljeni/nezaokrugljeni	0.11121
Velarni vokali: zaokrugljeni/nezaokrugljeni	0.1113
Konsonanti: velopalatali/labijali i dentali	0.112
Konsonanti: palatali/velari	0.1121
Konsonanti: zaokrugljeni/nezaokrugljeni ili faringalizovani/nefaringalizovani	0.1122
Konsonanti: palatalizovani/nepalatalizovani	0.1123

4.16 *Obeležja sonornosti u odnosu na optimalni konsonant i vokal.* Smanjena koncentracija energije od difuznog vokala udaljava ga od optimalnog, kompaktnog vokala u pravcu konsonanta i, obrnuto, smanjeno širenje energije kod kompaktnog konsonanta skreće ga od optimalnog, difuznog konsonanta u pravcu vokala.

Kod nazalnih konsonanata dodavanje novog, otvorenog rezonatora stavlja tačno određene nazalne formante na spektar oralnih ploziva. Nazalna rezonancija približava konsonante vokalima, a s druge strane, kada se stavi na vokalski spektar, prigušuje ostale formante i čini da vokal odstupa od svoje optimalne strukture.

Optimalnom, plozivnom konsonantu suprotan je konstriktiv, kod kojega se ublažava konsonantsko smanjenje energije. Deca ranije stiču plozive a afazičari ih kasnije gube nego konstriktivne foneme. Na svetu ima više jezika bez konstriktiva, ali nijednog jezika bez ploziva.

Pojava likvida, koji kombinuju jasnu formantsku strukturu vokala sa konsonantskim smanjenjem energije, menja kontrast konsonant/vokal u dve autonomne opozicije, konsonantnost/ nekonsonantnost i vokalnost/nevokalnost. Dok je konsonantsko obeležje, smanjenje energije, optimalno predstavljeno plozivom, koji teži jednom jedinom udaru, dotle se nevokalsko obeležje, odsustvo strogo definisane formantske strukture, optimalno manifestuje strident-

nim konsonantom, čije ostvarenje najviše podseća na izrazito neprijatan, bučan šum. Stoga, uzajamna emancipacija tih dvaju obeležja, neprodužnost/produžnost, s jedne strane, i stridentnost/ blagost s druge, implicira sticanje likvida, koji kombinuje dva autonomna obeležja, vokalnost i konsonantnost. U stvari, blagi konstriktivi, za razliku od stridentnih konstriktiva, ili stridentni plozivi (afrikate), za razliku od blagih ploziva (pravi plozivi), ne pojavljuju se u dečjem govoru pre no što se pojavi likvid, a u afaziji iščezavaju kada se izgube likvidi.

Stridentni plozivi, za razliku od blagih ploziva, ublažuju konsonantsko smanjenje energije. Blagi konstriktivi odstupaju od nevokalskog optimuma kojim se odlikuju stridentni konstriktivi, naime od njihove izrazito bučne akustičke strukture. Isti fenomen podvajanja koji je svojstven konsonantskom obeležju s jedne strane, i nevokalskom s druge, manifestuje se u pojavi likvida i u pojavi stridentnih ploziva. Ovo objašnjava »čudnu ali raširenu« uzajamnu zamenljivost stridentnih ploziva i likvida, naročito laterala, koja je zapažena u nekim mandžursko-tunguskim i paleosibirskim jezicima.[30]

Pošto nazalnost, namećući jasnu formantsku strukturu konsonantskoj strukturi, približava konsonante vokalima, i pošto likvidi kombinuju konsonantska sa vokalskim obeležjima, korisno je ove dve srodne vrste fonema (tj. nazalne konsonante i likvide) staviti pod isto zaglavlje: SONANTI. S druge strane, konsonantski karakter tih dveju vrsta pojačava se u takvim relativno retkim fonemama kao što su neprodužni nazali (takozvani prednazalizirani plozivi) i stridentni likvidi (sibilantski laterali ili vibranti).

Oralne foneme sa preprekom u govornom traktu imaju izvor šuma kod prepreke i mogu iskoristiti zvučnost — ako je uopšte iskorišćuju — samo kao dopunski izvor, dok je za foneme sa otvorenim govornim traktom zvučnost glavni faktor. Dok je optimalni konsonant bezvučan a optimalni vokal zvučan, dotle se ozvučavanje konsonanta ili, u vrlo retkim slučajevima, obezvučavanje vokala, može iskoristiti kao jedno od raznih načina ublažavanja maksimalnog kontrasta CV.

30 K. Bouda, »Lateral und Sibilant«, *Zeitschrift fur Phonetik*, I, (1947).

Pošto se konsonant u prvom redu karakteriše redukcijom energije, optimalni konsonant je opušten, ali se zatim može suprotstaviti napetom konsonantu, što ublažava kontrast između konsonanta i vokala. Normalno, međutim, zvučni konsonant ima nižu energiju nego bezvučni, i stoga, u opoziciji napetih i opuštenih konsonanata, opuštenost je često praćena ozvučenošću a napetost obezvučenošću, tako da konsonant, optimalan u jednom pogledu — redukciji energije — odstupa od konsonantskog optimuma u drugom — prisutnošću zvučnosti. Ako obe opozicije dejstvuju autonomno u jednom jeziku, dvostruko optimalnom konsonantu, opuštenom i bezvučnom, suprotstavljaju se dve foneme, od kojih je jedna bezvučna opuštena a druga zvučna opuštena, koje obe, na različite načine, pomeraju strukturu konsonanta prema vokalu. Dalji korak u ovom pravcu predstavlja konsonant koji ima distinktivna obeležja napetosti i zvučnosti, kao (d^c) u nekim jezicima Indije.

Normalno, totalna energija vokala povećava se zajedno sa koncentracijom energije (kompaktnost), ali kod napetog vokala, u poređenju sa odgovarajućim opuštenim vokalom, totalna se energija povećava, dok se koncentracija energije smanjuje. Ova obrnuta osobina razdvaja napete vokale od vokalskog optimuma.

Redukujući vreme, pregradni konsonanti povećavaju svoju energiju i tako ublažavaju konsonantski optimum. Ako jedan jezik ima te dve opozicije, pregradnost/nepregradnost i napetost/opuštenost, onda se optimalnom konsonantu, opuštenom i nepregradnom, suprotstavljaju dve foneme, jedna pregradna (glotalizirana), druga napeta. Sem toga, dvostruko ublažavanje konsonantskog optimuma može se dobiti retkom kombinacijom dvaju distinktivnih obeležja, napetosti i pregradnosti, unutar jedne te iste foneme, kao što je avarska fonema (K').

Na taj način sva *inherentna* distinktivna obeležja u stvari počivaju na dve ose. S jedne strane, opozicije koje se odnose na OSU SONORNOSTI pokazuju različita cepanja i ublažavanja primarnog kontrasta između optimalnog konsonanta i optimalnog vokala i tako stvaraju tananije i specifičnije distinkcije. S druge strane, one opozicije koje obuhvataju OSU TONALNOSTI, koja stoji perpendikularno

u odnosu na osu sonornosti, javljaju se prvobitno kao dubleti i kao rezultat kontrasta »optimalni vokal/optimalni konsonant« i, zatim, kao rezultat opozicije »optimalni, kompaktni vokal/ublažen, difuzni vokal« ili »optimalni, difuzni konsonant/ublaženi, kompaktni konsonant«.

4.2 *Dihotomijska skala.* U svom skorašnjem, sasvim autonomnom razvoju, fonemska analiza i matematička teorija komunikacije došle su do fundamentalno sličnih i međusobno komplementarnih zaključaka, omogućujući jednu veoma produktivnu saradnju.[31]

Svaka izgovorena poruka daje slušaocu dve komplementarne vrste informacije: s jedne strane, postoji lanac fonema koji uzastopno daje enkodiranu informaciju; s druge strane, svaka fonema se sastoji od više distinktivnih obeležja. Ukupnost ovih obeležja je minimalni broj binarnih selekcija potrebnih za specifikaciju foneme. Ako smanjimo fonemsku informaciju sadržanu u sekvenci na najmanji broj alternativa, dolazimo do najekonomičnijeg i prema tome optimalnog rešenja: minimalnog broja najjednostavnijih operacija koje bi bile dovoljne za enkodiranje i dekodiranje cele poruke. Kada analiziramo jedan dati jezik do njegovih krajnjih konstituenata, mi tražimo onaj najmanji niz distinktivnih opozicija koji dopušta identifikaciju svake foneme u poruci izraženoj tim jezikom. Ovaj zadatak iziskuje izolaciju distinktivnih obeležja od takođe prisutnih redundantnih obeležja.

Ako se u jednom jeziku jedna te ista fonema primenjuje kao palatalni ploziv ispred /i/, kao postalveolarna afrikata ispred /r/, i kao velarni ploziv u svim ostalim položajima, invarijanta se mora determinisati kao kompaktni (unapred istureni) konsonant, različit od difuznih (unazad povučenih) konsonanata /p/ i /t/ u istom jeziku. Dok su u ovom konkret-

[31] Za proceduru u teoriji komunikacije koje se mogu iskoristiti u fonemskoj analizi. vidi naročito C. E. Shannon i W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication* (Urbana, 1949); C. E. Shannon, »The redundancy in English«, *Cybernetics*, Transactions of the Seventh Conference (New York, 1951); D. M. Mackay, »In search of basic symbols«, *Cybernetics*, Transactions of the Eighth Conference (New York, 1952); D. Gabor, »Lectures on communication theory«, M. I. T. Research Laboratory of Eletronics, *Report*, No. 238 (1953); E. C. Cherry, *Human Communication* (New York—London, 1957). Up. I. Pollack, »Assimilation of sequentially encoded information«, *American Journal of Psychology*, LXVI (1953).

nom slučaju redundantni elementi uslovljeni raznim distinktivnim obeležjima sledeće foneme, dotle se u francuskom konsonantskom sistemu može naći upadljiv primer redundantnih elemenata čije je prisustvo povezano s ostvarenjem određenih distinktivnih obeležja. Ovde se kompaktnost konsonanata postiže velarnom artikulacijom spojenom sa plozivnošću /k/ i /g/, palatalnom artikulacijom spojenom sa nazalnošću /n/, i postalveolarnom artikulacijom spojenom sa konstriktivnošću /ʃ/ i /ʒ/.

Takvo razgraničenje distinktivnih i redundantnih obeležja ne samo da dopušta identifikaciju svih fonema koje su u pitanju nego je i jedino rešenje, pošto svaka druga analiza ovih pet fonema odstupa od optimalnog rešenja. Petnaest francuskih fonema koje razmatramo iziskuju samo pet binarnih odluka: nazalni/oralni, a ako je oralni onda još i neprekidni/prekidni, i napet/opušten; kompaktni/difuzni, a ako je difuzni onda još i gravisni/akutni. Svaki francuski konsonant sadrži od dva (npr. kompaktan i nazal) do pet distinktivnih obeležja. Ako se mesto artikulacije smatra distinktivnim, a razlika između konstriktivnih i plozivnih konsonanata redundantnim obeležjem, onda bi šest francuskih bezvučnih konsonanata — velar /k/, postalveolar /ʃ/, alveolar /ʃ/, dental /t/, labiodental /f/, i bilabijal /p/[32] — za svoju identifikaciju zahtevali petnaest distinkcija umesto tri, prema elementarnoj matematičkoj formuli koju navodi Twaddell (1935): »Ako je x maksimalni broj značajnih fonoloških razlika unutar jednog datog artikulacionog područja u datome jeziku, onda $2x = n(n - 1)$, gde n predstavlja maksimalni broj fonema u tom području«. Neke od tananijih razlika u mestu artikulacije imaju, štaviše, tu nezgodu da se akustički jedva opažaju same po sebi. Najzad, distinkcije kao što su /s/ nasuprot /f/ i /t/ nasuprot /p/ ukazuju na identičan diferencijalni kriterij, naime na opoziciju jednog akutnog i jednog gravisnog konsonanta, koja se zasniva na istoj razlici u obimu i obliku usnog rezonatora. Odnosi /k/ prema /t/ i /ʃ/ prema /s/ pokazuju opet (u akustičkom kao i u genetičkom pogledu) jednu te istu opoziciju, zasnovanu na paralelnoj relaciji prednjeg i zadnjeg rezonatora, tako da pokušaj da se operiše sa dva para fo-

[32] Vidi L. E. Armstrong, *The Phonetics of French* (London, 1932).

nema, kao da se one razlikuju sa po dva posebna obeležja, unosi suvišne redundance.

Svođenje jezika na distinktivna obeležja mora biti dosledno. Ako se na primer češka fonema /l/, koja može da se javi u identičnim položajima sa svakom od 32 foneme u jeziku, proglasi distinktivnom jedinicom koja se ne može analizirati«, da bi se ona razlikovala od druge 32 foneme bilo bi potrebno izdvojiti 32 odnosa koji se ne mogu analizirati, dok sa razlaganjem /l/ skupine na tri obeležja — vokalnost, konsonantnost i produžnost — njen odnos prema svim drugim fonemama datog sistema svodi se na tri binarne selekcije.

Maksimalna eliminacija redundantnosti i minimalni broj distinktivnih alternativa jeste princip koji dopušta potvrdni odgovor na centralno pitanje, koje je pokrenuo Chao 1934, naime da li zadatak da se jedan jezik razbije na svoje krajnje komponente ima jedinstveno rešenje.[33] Ništa manje važno nije ni njegovo kasnije pitanje (1954), da li je dihotomijska skala prosto jedan bitan princip koji analizator može korisno primeniti i na lingvistički kod, ili je ova skala ovde zaista nametnuta samim svojstvima jezičke strukture.[34] Postoji nekoliko uverljivih argumenata u korist ove druge solucije.

Prvo, sistem distinktivnih obeležja koji se zasniva na odnosu međusobno implicirane prisutnosti svakoga od dva člana svake od datih binarnih opozicija predstavlja optimalni kod, te je neopravdano pretpostaviti da učesnici u govoru upotrebljavaju komplikovaniji i manje ekonomičan niz diferencijalnih kriterija pri svojim operacijama enkodiranja i dekodiranja. Nedavni eksperimenti su pokazali da se multidimenzionalni auditivni fenomeni najlakše spoznaju i poimaju kada su »binarno kodirani«.[35]

Drugo, fonemski kod se stiče u najranijim godinama detinjstva i, kao što otkriva psihologija, u dečjoj se svesti pojam para javlja pre pojma o izolovanim predmetima.[36]

[33] Y. R. Chao, »The non-uniqueness of phonemic solution of phonetic systems«, Academia Sinica, Institute of History and Philology, *Bulletin*, IV (Changai, 1934).

[34] Y. R. Chao, prikaz dela Jakobsona, Fant, Halle, *Preliminaries* ... u *Romance Philology*, VIII (1954).

[35] I. Pollack and L. Ficks, »Information of elementary multidimensional auditory displays«, *Journal of Acoustical Society of America*, XXVI (1954).

[36] Vidi H. Wallon, *Les origines de la pensée chez l'enfant* I (Paris, 1945). Za glavnu ulogu postepenih binarnih deljenja u razvoju deteta, up. T. Parsons i R. F. Bales, *Family, Socialization and Interaction Process* (Glenco, 1955).

Binarna opozicija je prva logička operacija koju dete ostvaruje. Obe suprotnosti se tu javljaju simultano i primoravaju dete da odabere jednu i potisne drugu od dveju alternativa. Treće, skoro sva distinktivna obeležja pokazuju nesumnjivo dihotomijsku strukturu na svom akustičkom i isto tako na odgovarajućem motoričkom nivou. Među inherentnim obeležjima, samo vokalska distinkcija kompaktnost/difuznost često pokazuje veći broj članova, najviše tri. Na primer, /ae/ je prema /e/ kao /e/ prema /i/: geometrijska sredina /e/ je nekompaktna fonema u odnosu na /ae/ i nedifuzna u odnosu na /i/. Psihološki eksperimenti koji su postigli to da se /e/ dobije mešanjem /ae/ i /i/ služe kao potvrda da se ovo vokalsko obeležje odlikuje posebnom strukturom.[37] Paralelni eksperimenti sa mešanjem vokala koji su smešteni na osi tonalnosti pokazuju da se gravisni i akutni vokali, kada se simultano izgovore, ne opažaju kao jedan vokal: /u/ i /i/ ne slivaju se u /y/. Obeležje gravisnost/akutnost je očigledno binarna opozicija. Pošto je drugi formant u /y/ viši nego u /u/ i niži nego u /i/, i pošto, gledano po dužini, /y/ zauzima u usnoj duplji srednji položaj u odnosu na /u/ koji ima najduži rezonator, i na /i/, koji se odlikuje najkraćim rezonatorom, činjeni su pokušaji da se prođe sa jednom dimenzijom za sva tri vokala.[38] Ali glavna genetička distinkcija je kardinalno drugačija: nejednakost u velični otvora usana je u prvom redu odgovorna za opoziciju /y/ prema /i/, a nejednakost u obimu i obliku samog rezonatora za opoziciju /y/ prema /u/. Na akustičkom nivou distinkcija gravisnost/akutnost kod vokala ispoljava se u relativnoj blizini prvog i drugog formanta, što ima za posledicu veoma upadljivo slabljenje gornjeg formanta, dok distinkcija labijalizovanost/nelabijalizovanost nastaje uglavnom zbog snižavanja ostvarenog u drugom formantu.[39]

[37] Vidi K. Huber, »Die Vokalmischung und das Qalitätensystem der Vokale«, *Archiv für Psychologie*, XCI (1934).

[38] Vidi npr. D. Delattre, »The psychological interpretation of sound spectograms«, *PMLA*, LXVI (1951).

[39] Up. R. Jakobson, Fant, Halle, *Preliminaries*. ., str. 48; str. 48; H. K. Dunn, »The calculation of vowel resonances, and an electrical vocal tract«, *Journal of the Acoustical Society of America*, XXII (1950), str. 650; K. N. Stevens and A. S. House, »Development of a quantitative description of vowel articulation«, *ibidem*, XXVII (1955); detaljne podatke dali su Halle i Fant u prve dve knjige serije *Description and Analysis of Contemporary Standard Russian* (objavljeno u ediciji Mouton & Co., The Hague, 1959, 1960).

Slično tome, napor da se vokalske opozicije napetost/opuštenost i kompaktnost/difuznost projektuju na jednu te istu liniju otežana je izrazitom razlikom u njihovoj fizičkoj prirodi,[40] različitim ulogama koje one igraju u lingvističkoj strukturi i priličnim nezgodama koje bi ovakvo jednodimenzionalno tretiranje nametalo analizi.

Najzad, primena dihotomijske skale čini stratificiranu strukturu fonemskih sistema, zakone implikacije po kojima se ovi sistemi upravljaju, i konačnu tipologiju jezika tako jasnim fenomenima da je inherentnost ove skale u lingvističkom sistemu sasvim očigledna.

4.3 *Prostorno-vremenski sistem fonemskih operacija.* Ako postoji razlika između lingvističkih sistema dveju govornih zajednica, onda međusobni razgovor između članova te dve govorne zajednice zahteva prilagođavanje slušaoca govorniku i/ili govornika slušaocu. Ovo prilagođavanje može obuhvatiti sve aspekte jezika ili samo neke od njih. Ponekad se radi samo o fonemskom kodu. Kako na strani slušaoca tako i na strani govornika postoje razni stepeni u ovom procesu prilagođavanja, koje su inženjeri komunikacije zgodno nazvali PREBACIVANJEM KODA. Primalac poruke, nastojeći da razume pošiljaoca i/ili pošiljalac, nastojeći da bude razumljiv, koncentrišu svoju pažnju na ono što predstavlja zajedničko jezgro datih kodova. Veći stepen prilagođavanja pojavljuje se u naporu da se pravilima prebacivanja koda savladaju fonemske razlike, što za onoga kome je poruka upućena povećava razumljivost poruke. Pošto je ovo postignuto, sagovornik može pokušati da iskoristi fonemske adaptacije ne samo kao slušalac, već i na jedan aktivniji način, podešavajući svoj govor izgovornom modelu onoga kome je sad, ovom drugom konkretnom prilikom, upućena poruka.

Fonemsko prilagođavanje može ili obuhvatiti ceo leksički fond, ili, pak, imitacija fonemskog koda svojstvenog nekom poznaniku može biti ograničena na izvesne grupe reči koje su direktno uzajmljene od tog poznanika ili samo

[40] Vidi naročito L. Barczinski i E. Thienhaus, »Klangspektren und Lautstärke deutscher Sprachlaute«, *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, XI (1935).

primljene u onom vidu u kojem ih taj poznanik upotrebljava. Ma kakva da su prilagođavanja, ona pomažu govorniku da poveća radijus komunikacije, i ako se često praktikuju, ona će verovatno ući u njegov svakodnevni jezik. Pod povoljnim uslovima ona se mogu zatim infiltrirati u opštu upotrebu govorne zajednice bilo kao posebna govorna moda ili kao nov sistem koji potpuno zamenjuje raniju normu. Interdijalekatska komunikacija mora se analizirati sa lingvističkog i, posebno, sa fonemskog stanovišta.[41]

Problem premošćavanja prostora ne prestaje ni sa granicama srodnih ili čak nesrodnih jezika. Posrednici među neidentičnim jezičkim sredinama, više ili manje bilingvalni, prilagođavaju se stranom fonemskom kodu. Njihov prestiž postaje veći sa širenjem radijusa njihovih slušalaca i može pogodovati širenju njihovih inovacija među njihovim monolingvalnim saplemenicima.

Ne samo interdijalekatsko, već i interlingvalno prilagođavanje može pogoditi fonemski kod bez ograničenja na uzajmljene reči ili čak bez postojanja leksičkih pozajmica. U svim delovima sveta lingvisti su na svoje iznenađenje, kao što priznaje Sapir, opazili »značajnu činjenicu da fonetska obeležja imaju tendenciju da se upotrebljavaju širom velikih područja bez obzira na leksički fond i strukture jezika koji su u pitanju«.[42] Ovaj dalekosežni fenomen još uvek očekuje da bude sistematski predstavljen u obliku mapa i izučen naporedo sa toliko isto hitno potrebnim ispitivanjem tipologije fonemskih sistema.

Druga mogućnost fonemskog prilagođavanja prema drugom dijalektu ili stranom jeziku sastoji se u delimičnom ili potpunom očuvanju tuđe fonemske strukture u uzajmljenim rečima. Kao što je u više mahova primećeno u literaturi o fonemama i podrobno ispitano od strane Friesa i Pikea, »govor monolingvalnih govornika jednog jezika obuhvata više od jednog fonemskog sistema«.[43] Takva koegzistencija dvaju sistema u okviru jednog jezika nastaje ili zbog fonemske

[41] Vidi »Results of the Conference of Anthropologists and Linguists«, *Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics*, VIII (1935), str. 16 i dalje, 36 i dalje.

[42] E. Sapir, »Language«, *Selected Writings* (Berkeley and Los Angeles, 1949), str. 25.

[43] C. C. Fries and K. L. Pike, »Coexistent phonemic systems«, *Language*, XXV (1949).

razlike između rođenog leksičkog fonda i neasimilovanih pozajmica, ili zbog toga što se dva različita sistema, jedan domaći i drugi naknadno usvojen, upotrebljavaju kao dva različita govorna stila. Na taj način prostorni fenomeni, naime međudijalekatske ili međujezičke izoglose, naročito izofone, mogu da budu projektovane u okvirima jednog jedinog dijalekta, individualnog ili društvenog.

Isto se može, s odgovarajućim ograničenjima, konstatovati i u pogledu uloge vremenskog faktora u jeziku, naročito u oblasti fonemskih fenomena. Svaka je glasovna promena, dok traje, sinhronična činjenica. Početak i kraj jedne promene koegzistiraju neko vreme. Ukoliko način na koji se promena ispoljava zavisi od razlike u generaciji (starije prema mlađoj i obrnuto) tu ipak uvek postoji neka međusobna veza između dve generacije koje su u pitanju, i primalac poruke koji pripada jednoj, bilo mlađoj ili starijoj generaciji, naviknut je da prebacuje na svoj kod ono što primi od predstavnika druge generacije. Pored toga, početna i završna faza promene mogu se zajedno javiti u jednoj te istoj generaciji na dva stilistička nivoa: s jedne strane, konzervativniji i svečaniji stil, s druge, moderniji način govorenja. Na taj način, sinhronična analiza mora obuhvatiti i lingvističke promene, a takođe i obrnuto: lingvističke promene mogu se razumeti samo u svetlosti sinhronične analize.

Odlučujući faktor u fonemskim promenama i širenju fonemskih fenomena je pomeranje u kodu. Interpretacija događaja u vremenu i prostoru traži prvenstveno odgovor na pitanje: u kom pogledu je struktura koda pogođena takvim pomeranjem. Motorički i fizički aspekti ovih inovacija ne mogu se tretirati kao pokretačke sile dovoljne same sebi; prvenstveni značaj ovde ima striktna lingvistička analiza njihove uloge u kodnom sistemu.

ODABRANA BIBLIOGRAFIJA

A. Studije

E. Alarcos Llorach, *Fonologia Española* (Madrid, 1954), I: Fonologia general.

M. J. Andrade, »Some questions of fact and policy concernig phonemes«, *Language*, XII (1936).

R. I. Avanesov, *Fonetika sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka* (Moskva, 1956).
O. Axmanova, *Fonologija* (Moskva 1954).
C. E. Bazell, »The choice of criteria in structural linguistics«, *Word*, X (1954).
B. Bloch, »A set of postulates for phonemic analysis«, *Language*, XXV (1948).
L. Bloomfield, *Language* (New York, 1933). Glava V—VIII.
E. Buyssens, »Mise au point de quelques notions fondamentales de la phonologie«, Cahiers Ferdinand de Saussure, VIII (1949).
Y. R. Chao, »The non-uniqueness of phonemic solutions of phonetic systems«, Academia Sinica, Institute of History and Philology, *Bulletin*, IV (Shanghai, 1934).
E. C. Cherry, M. Halle, R. Jakobson, »Toward the logical description of languages in their phonemic aspect«, *Language*, XXIX (1953).
E. Coseriu, W. Vasques, *Para la unificacion de las sciencias fonicas* (Montevideo, 1953).
E. Dieth, *Vademecum der Phonetik* (Bern, 1950). Glava III C.
B. Faddegon, »Phonetics and phonology«, *Meded. Kon. Nderl. Akad. Wetensch.*, Afd. Letterkunde, II (1938).
E. Fischer-Jørgensen, »Phonologie«, *Archiv für vergleichende Phonetik*, V (1941); »On the definition of phoneme categories on a distributional basis«, *Acta Linguistica*, VII (1952).
H. Frei, »Langue, parole et différenciation«, *Journal de Psychologie* (1952).
C. C. Fries, K. L. Pike, »Coexistent phonemic systems«, *Language*, XXV (1949).
A. W. de Groot, »Neutralisation d'oppositions« *Neophilologus*, XXV (1940).
M. Halle, »The strategy of phonemics«, *Word*, X (1954).
Z. S. Harris, *Methods in Structural Linguistics* (Chicago, 1951); »From phoneme to morpheme«, *Language*, XXXI (1955).
L. Hjelmslev, »Über die Beziehungen der Phonetik zur Sprachwissenschaft«, *Archiv für vergleichende Phonetik*, II (1938).
C. F. Hockett, »A Manual of Phonology«, *Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics*, XI (1955).
R. Jakobson, »The phonemic and grammatical aspects of language in their interrelations«, *Actes du Sixième Congrès International des Linguistes* (Paris, 1949).
R. Jakobson, C. G. Fant, M. Halle, *Preliminaries to Speech Analysis;* treće izdanje (Massachussetts Institute of Technology, Acoustics Laboratory, 1955).
D. Jones, The Phoneme: *Its Nature and Use* (Cambridge, 1950).
A. G. Juilland, »A bibliography of diachronic phonemics,« *Word*, IX (1953), str. 198 — 208.
J. M. Kořinek, *Úvod do jazykospytu* (Bratislava, 1948). Glava II.
E. Kruisinga, »Fonetiek en fonologie«, *Taal en Leven*, VI (1943).
J. v. Laziczius, »Probleme der Phonologie«, *Ungarische Jahrbücher*, XV (1935).

A. Martinet, *Phonology as Functional Phonetics* (London, 1949); »Où en est la phonologie?« Lingua, I (1949).

J. Mattoso Câmara, *Principios de Linguistica General* (Rio de Janeiro, 1944). Glave I — II.

K. L. Pike, *Phonemics: A Technique for Reducing Languages to Writing* (Ann Arbor, 1947); *Tone Languages* (Ann Arbor, 1948); »Grammatical prerequisites to phonemic analysis«, *Word*, III (1947); »More on grammatical prerequisites«, *Word*, VIII (1952); *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, II (Glendale, Cal., 1955).

M. Polak, »Fonetiek en fonologie«, *Levende Talen* (1940).

H. J. Pos, »Phonologie en betekenisleer«, *Mededelingen der Koninklijke Nederlandsche Akademie van Wetenschappen*, Afd. Letterkunde. NR. No. 13 (1938).

E. Sapir, *Selected Writings* (Berkeley and Los Angeles, 1949), str. 7—60.

E. Seidel, *Das Wesen der Phonologie* (Bucharest — Copenhagen, 1943).

A. Sotavalta, »Die Phonetik und ihre Beziehungen zu den Grenzwissenschaften«, *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*, XXXI, No. 3 (1936).

R. H. Stetson, *Motor Phonetics* (Amsterdam, 1951).

M. Swadesh, »The phonemic principle«, *Language*, X (1934).

B. Trnka »Určováni fonému«, *Acta Universitatis Carolinae* (Prag, 1954).

N. Trubetzkoy, *Principes de phonologie* (Paris, 1949). Nemački tekst: »Grundzüge der Phonologie«, *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, VII (1939).

W. F. Twaddell, »On defining the phoneme«, Supplement to *Language*, XVI (1935); »Stetson's model and the »supra-segmental phonemes«, *Language*, XXXI (1935).

N. van Wijk, *Phonologie: een hoofdstuk uit de structurele taalwetenschap* (The Hague, 1939).

E. Zwirner, »L'opposition phonologique et la variation des phonèmes«, *Archiv für vergleichende Phonetik*, II (1938); »Phonologie und Phonetik«, *Acta Linguistica*, I (1939).

B. Rasprave

Akademija Nauk SSSR, Otdelenie literatury i jazyka, *Izvestija*, XI (1952) i XII (1953) — Diskusija po voprosam fonologiji.

International Congresses of Phonetic Sciences, *Proceedings*, I — III (1933, 1935, 1938).

Journal of Acoustical Society of America, XXII (1950) — Proceedings of the Speech Communication Conference at MIT; XXIV (1952) — Conference on Speech Analysis.

Travaux de Cercle Linguistique de Copenhague, V (1949) – Recherches structurales.

Travaux du Cercle Linguistique de Prague, IV (1931) — Réunion phonologique internationale tenue à Prague; VIII (1939) — Etudes phonologiques, dédiées à la mémoire de N. S. Trubetzkoy.

TIPOLOŠKE STUDIJE I NJIHOV DOPRINOS KOMPARATIVNOJ LINGVISTICI*

Davnašnja tvrdnja Alfa Sommerfelta kojom počinje moja monografija o opštim glasovnim zakonima još uvek je aktuelna: »Nema principijelnih razlika među fonološkim sistemima koji postoje u svetu«, — ili da uopštimo — među lingvističkim sistemima.

1. GOVORNICI UPOREĐUJU JEZIKE. Kao što nas antropolozi podsećaju, jedna od najznačajnijih stvari u pogledu komunikacije među ljudima je to što ne postoje ljudi koji bi bili tako primitivni da ne bi umeli reći: »Oni ljudi imaju drugačiji jezik . . . ja ga govorim ili ne govorim; ja ga čujem ili ga ne čujem.« Kao što Margaret Mead dodaje, ljudi poimaju jezik »kao aspekt ponašanja drugih ljudi koji se da naučiti«. Interlingvalno prebacivanje kôda može se vršiti i vrši se baš zato što su jezici izomorfni: u osnovi njihovih struktura nalaze se zajednički principi.

Razgovor u datoj govornoj zajednici o tuđim jezicima logičari su nazvali »metajezikom«, kao i svako drugo govorenje o jeziku. Kao što sam 1956, u svom predavanju na zasedanju Lingvističkog društva Amerike, pokušao da pokažem, metajezik je, onako isto kao i običan jezik, deo našeg verbalnog ponašanja i otuda predstavlja lingvistički problem.

Sa svojim retkim darom da pronikne u jednostavne, zanemarene stvari, Sapir je pisao o nama kao govornicima: »Možemo . . . reći da se svi jezici razlikuju jedan od drugog, ali da se pri tom jedni jezici daleko više međusobno razlikuju nego neki drugi. To je isto što i reći da je jezike mogućno

* Naslov u originalu glasi: *Typological Studies and Their Contribution to Historical Comparative Linguistics*. Objavljeno u Proceedings of the Eighth International Congress of Linguists, Oslo 1958. Preštampano i u Selected Writings I. — Prevela *Draginja Pervaz.*

grupisati u morfološke (moglo bi se dodati: fonološke i sintaksičke) tipove«. Za nas, kao lingviste, »bilo bi sasvim lako osloboditi se tereta konstruktivnog mišljenja i zauzeti stanovište da svaki jezik ima svoju jedinstvenu istoriju i otuda svoju jedinstvenu strukturu«.

2. ZASTOJ I NAPREDAK U TIPOLOŠKIM STUDIJAMA. To što Friedrich Schlegel nije uspeo u svom pokušaju da dâ osnovnu tipologiju jezika, kao i zabluda s kojom je prišao porodičnom stablu indoevropskih jezika, ne skidaju ovaj problem s dnevnog reda, već traže njegovo adekvatno rešenje. Preuranjene spekulacije o lingvističkoj srodnosti uskoro su ustupile mesto prvim testovima i rezultatima komparativnog istorijskog metoda, dok su pitanja tipologije dugo vremena zadržala spekulativni, prednaučni karakter. Mada se genetičkim grupisanjem učinio ogroman napredak, vreme još nije bilo sazrelo za tipološku klasifikaciju jezika. Primarnost genetičkih problema u organizaciji naučnog rada u prošlom stoleću ostavila je poseban pečat na tipološkim skicama toga doba: morfološki tipovi shvaćeni su kao razvojne faze. Marrova doktrina (»učenie o stadial'nosti«)* bila je možda poslednji ostatak ovog pravca. Ali čak i u takvom kvazi-genetskom vidu tipologija je izazivala podozrenje neogramatičara, s obzirom da svaka tipološka studija implicira deskriptivnu tehniku, a svaki deskriptivni metod proganjan je kao nenaučan od strane dogmatičkih PRINZIPIEN DER SPRACHGESCHICHTE.**

Sasvim je prirodno što se Sapir kao jedan od pokretača deskriptivne lingvistike zalagao za ispitivanje tipova lingvističke strukture. Međutim, razrada tehnike za obuhvatnu deskripciju pojedinih jezika apsorbovala je većinu radnika na ovom novom polju; svako poređenje izazivalo je sumnju da izopačuje bitne kriterije unilingvalnih monografija. Trebalo je vremena da se uvidi da je deskripcija bez njihove taksonomije,*** kao i taksonomija bez deskripcije pojedinačnih sistema, neodrživa; one podrazumevaju jedna drugu.

* Vladajuća lingvistička doktrina u Sovjetskom Savezu u periodu od tridesetih do pedesetih godina našeg veka (primedba redaktora).

** Naslov knjige čuvenog teoretičara mladogramatičkog pravca u lingvistici, Hermanna Paula (1846—1921). Knjiga je objavljena 1880. i u njoj su najpotpunije izloženi teorijski pogledi mladogramatičara. (Primedba redaktora).

*** Ovde: sistematizacija pojava po utvrđenim lingvističkim kriterijima (primedba redaktora).

Ako je u međuratnom periodu neko konkretno pozivanje na tipologiju i izazivalo skeptična upozorenja na to »do koje mere tipologija može da zavede solidnog lingvistu«, danas se sve više uviđa potreba za sistematskim tipološkim studijama. Evo nekoliko značajnih primera: Bazell, kao i obično pun novih i korisnih sugestija, skicirao je program lingvističke tipologije u odnosu na sintaksičke odnose; Milewski je prvi dao izvanredan i smeo ogled o »fonološkoj tipologiji američkih indijanskih jezika«; Greenberg, istaknuti genetičar, uspešno je preuzeo Sapirovu inicijativu u tipološkom prilaženju morfologiji (v.o.c. pod *a*) i raspravljao o tri osnovna metoda jezičke klasifikacije — genetičkom, geografskom, tipološkom (v.o.c. pod *b* i *c*).

Genetički metod se rukovodi srodstvom, geografski afinitetom, tipološki izomorfizmom. Nasuprot srodstvu i afinitetu, izomorfizam* nužno ne uključuje ni vremenski ni prostorni faktor. Izomorfizam može sjediniti različita stanja jednog jezika ili dva stanja (simultana ili vremenski udaljena) dvaju jezika, bliskih ili udaljenih, srodnih ili ne.



3. OSNOVA TIPOLOGIJE NIJE INVENTAR NEGO SISTEM. Retoričko pitanje Menzeratha, jednog od ingenioznih pionira u tipologiji, da li je jedan dati jezički nivo »samo sabrano mnoštvo pojedinosti ili je vezan nekom strukturom«, dobilo je u modernoj lingvistici nedvosmislen odgovor. Mi govorimo o gramatičkom i fonološkom sistemu jezika, o zakonima njegove strukture, međusobnoj zavisnosti delova te strukture, o delovima i o celini. Da bi se taj sistem razumeo, nije dovoljno prosto katalogiziranje njegovih komponenata. Kao što sintagmatski aspekt jezika pokazuje kompleksnu hijerarhiju neposrednih i posrednih konstituenata, tako se i raspored u paradigmatskom aspektu karakteriše mnogostrukom stratifikacijom. Tipološko poređenje različitih sistema mora uzeti u obzir ovu hijerarhiju. Svako unošenje proizvoljnog, svako odstupanje od datog i opažanju dostupnog početka čini tipološku klasifikaciju promašenom. Princip klasifikacije zasnovane na uočavanju poretka sve se potpunije usvaja u oblasti gramatičkog i

* *Izomorfizam* — »istoobličnost«, tj. srodnost odnosno identičnost strukture ili forme kod pojava različite vrste (primedba redaktora).

fonološkog proučavanja. Jasan uvid u postignuti napredak dobija se pri ponovnom čitanju knjige COURS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE Ferdinanda de Saussurea, prvog čoveka koji je u potpunosti shvatio značaj sistema za lingvistiku, ali koji, u isto vreme, nije uspeo da vidi obavezni poredak u takvom nesumnjivo hijerarhijskom fenomenu kakav je, recimo, padežni sistem (up. njegovu konstataciju o tome da je grupisanje padeža koje gramatičari sprovode »sasvim proizvoljan čin«. Čak i jedan tako očigledno inicijalni padež kao što je *le cas zéro* ‚nulti padež', tj. nominativ, zauzima, po Saussureovom mišljenju, proizvoljno mesto u padežnom sistemu).

Da bi se izradila tipologija fonemskih sistema, bilo je neophodno podvrgnuti ih doslednoj analizi: prisutnost izvesnih određenih odnosa među datim pojedinostima primenjuje se ovde kao osnovni kriterij (v.o.c. pod *c*). Tipologija bilo gramatičkih bilo fonoloških sistema ne može se izraditi ako se prethodno ne da logička definicija pojma sistem, jer samo to obezbeđuje maksimalnu ekonomiju potrebnih opisa time što dosledno isključuje sve izlišnosti. Lingvistička tipologija zasnovana na proizvoljno odabranim osobenostima ne može dati zadovoljavajuće rezultate, prosto isto kao što to ne bi mogla ni klasifikacija životinjskog sveta koja bi, umesto produktivne podele na kičmenjake i beskičmenjake, sisare i ptice, itd., upotrebila, na primer, kriterij boje kože i na osnovu njega grupisala, da kažemo, bele ljude i bele svinje.

Princip neposrednih konstituenata nije manje produktivan u analizi paradigmatskog aspekta nego u raščlanjavanju rečenice. Iza raznovrsnosti fonoloških i gramatičkih sistema, tipologija zasnovana na ovom principu otkriva niz ujedinjujućih elemenata i u velikoj meri ograničava naizgled beskrajnu raznolikost.

4. UNIVERZALIJE I »SKORO UNIVERZALIJE«. Tipologija otkriva zakone implikacije koji leže u osnovi fonoloških i, kako izgleda, morfoloških struktura jezika; prisustvo A implicira prisustvo (ili naprotiv odsustvo) B. Na taj način mi u jezicima sveta otkrivamo uniformnosti ili »skoro uniformnosti«, kao što su govorili antropolozi.

Jedna tačnija iiscrpnija deskripcija jezika sveta bez sumnje će dopuniti, ispraviti i usavršiti kôd opštih zakona. Ali bilo bi nepravilno odlagati traganje za tim zakonima dok se ne proširi naše poznavanje činjenica. Pitanje lingvističkih, naročito fonemskih univerzalija mora se pokrenuti. Čak ako u zabačenom, odskora zabeleženom jeziku nađemo neku osobenost koja dovodi u pitanje jedan od ovih zakona, ona ne obezvređuje generalizaciju do koje se došlo na osnovu impozantnog broja ranije prostudiranih jezika. Zapažena uniformnost postaje »skoro uniformnost«, tj. jedno pravilo velike statističke verovatnoće. Pre pronalaska kljunara u Tasmaniji i Južnoj Australiji, u svojim opštim definicijama sisara zoolozi nisu predvideli one koji legu jaja; pa ipak ove zastarele definicije zadržavaju svoju vrednost za ogromnu većinu sisara na ovom svetu i ostaju važni statistički zakoni.

Ali već sada bogato iskustvo nauke o jezicima omogućava otkrivanje konstantnih fenomena i to takvih koji besumnje neće lako biti degradirani na »skoro konstante«. Postoje jezici u kojima nema slogova sa početnim vokalima i/ili slogova sa krajnjim konsonantima, ali ne postoje jezici lišeni slogova sa početnim konsonantima ili slogova sa krajnjim vokalima. Postoje jezici u kojima nema frikativa, ali se ne zna ni za jedan jezik koji ne bi imao ploziva. Ne postoje jezici koji znaju za opoziciju pravih ploziva i afrikata (npr. /t/ — /c/), a nemaju pritom frikativa (npr. /s/). Ne postoje jezici sa labijalizovanim vokalima prednjeg reda, a bez labijalizovanih vokala zadnjeg reda.

Pored toga, delimični izuzeci u slučajevima nekih skoro »univerzalija« traže samo elastičnije formulacije datog opšteg zakona. Tako sam ja 1922. godine zapazio da su slobodni dinamički naglasak i nezavisna opozicija dugih i kratkih vokala inkompatibilni u okviru istog fonemskog sistema. Ovaj zakon, koji na zadovoljavajući način objašnjava prozodijsku evoluciju slovenskih i nekih drugih indoevropskih jezika, važi za veliku većinu jezika. Pojedini slučajevi navodno slobodnog akcenta i slobodan kvantitet pokazali su se iluzornim: tako je rečeno da jezik Vičita (u Oklahomi) ima i fonemski akcenat i kvantitet, ali prema rezultatima ponovnog ispitivanja Paula Garvina, Vičita je u stvari tonski jezik sa opozicijom uzlaznog i silaznog

akcenta, koji je dotle bio previđan. Pa ipak ovaj opšti zakon iziskuje jednu obazriviju formulaciju. Ako u jednom jeziku fonemski akcenat koegzistira sa fonemskim kvantitetom, jedan od ova dva elementa je podređen onom drugom, i dopuštaju se tri, nikada četiri, jasno obeležene jedinice: ili se kratki ili dugi vokali razlikuju samo u naglašenom slogu, ili samo jedna od dve kvantitativne kategorije, dužina ili kratkoća, može nositi slobodan, distinktivan akcenat. U takvim jezicima obeležena kategorija očigledno nije dugi vokal nasuprot kratkom, već redukovani vokal nasuprot neredukovanom. U zajednici s Grammontovim stavom ja verujem da je zakon koji iziskuje dopunu korisniji od odsustva svakog zakona.

5. MORFIČKI DETERMINIZAM. Čovek se zaista mora složiti sa Kluckhohnom: ono što je centralno u tipologiji, to su određene invarijantne pojedinosti koje se moraju imati u vidu pri deskripciji i komparaciji. Ja ću se usuditi da ove relativno nove probleme u lingvistici ilustrujem analognim primerima iz oblasti jedne druge nauke.

Razvojni pravac nauke o jeziku, a naročito prelaz od jednog prvenstveno genetičkog stanovišta na pretežno deskriptivni metod, podudara se na upadljiv način sa savremenim razvojnim tokovima u drugim naukama, posebno sa novonastalim odnosima između klasične i kvantne mehanike. Ovaj mi se paralelizam čini veoma stimulativnim za diskusiju o lingvističkoj tipologiji. U referatu o kvantnoj mehanici i determinizmu koji je u Američkoj akademiji nauka i umetnosti održao ugledni stručnjak L. Tisza rečeno je sledeće: kvantna mehanika (a ja bih dodao i moderna strukturalna lingvistika) morfički je deterministička, dok se vremenski procesi, prelazi između nepromenljivih stanja, upravljaju po statičkim zakonima verovatnoće. I strukturalna lingvistika i kvantna mehanika dobijaju u morfičkom determinizmu ono što gube u temporalnom determinizmu. »Stanja se odlikuju pre jedinstvenim celinama nego stalnim promenljivim«; međutim, »prema klasičnim pravilima ove bi sisteme trebalo okarakterisati stalnim parametrima«, a »pošto dva empirički data stvarna broja nikad ne mogu biti u striktnom smislu reči identična, nije nikakvo čudo

što su se klasični fizičari protivili ideji određenih predmeta savršene identičnosti«.

Strukturalni zakoni jezika postaju sve bliži i jasniji cilj tipologije i čitave deskriptivne lingvistike u njenoj najnovijoj fazi, o čemu sam ja već, uostalom, govorio u svome radu posvećenom sećanju na lingvističke zasluge Franza Boasa. I mada se čovek samo može složiti sa Greenbergovim i Kroeberovim oštroumnim opaskama o statističkom karakteru »dijahroničnih tipologija« koje raspolažu indeksima razvojnih pravaca, ipak nema sumnje — nedijahronički postavljena tipologija treba da operiše više utvrđenim veličinama nego stalno promenljivim vrednostima.

Mi smo izbegli uobičajeni naziv »sinhronična tipologija«. Modernom fizičaru se specifično međusobno prožimanje kvazi permanentne istovetnosti sa proizvoljnom, vremenski uslovljenom promenom čini najfundamentalnijom crtom prirode. U istom smislu se ni u jeziku »statika« i »sinhronija« ne ostvaruju istovremeno. Svaka promena prvobitno pripada lingvističkoj sinhroniji: i stara i nova varijanta javljaju se istovremeno u istoj govornoj zajednici, prva kao arhaičnija, druga kao modernija jezička osobenost, s tim što starija pripada više eksplicitnom, a novija više eliptičnom jezičkom stilu; i jedan i drugi »stil«, međutim, manifestuju se samo kao potkodovi jednog te istog konvertibilnog koda. Svaki potkod je sam po sebi u datom trenutku nepromenljiv sistem kojim upravljaju strogi strukturalni zakoni, dok međusobno prožimanje ovih parcijalnih sistema otkriva svu elastičnost i dinamičnost zakona koji omogućuju prelazak jednog takvog sistema na drugi.

6. TIPOLOGIJA I REKONSTRUKCIJA. U zaključku gornjih razmišljanja dobija se odgovor na naše glavno pitanje: šta tipološke studije mogu doprineti istorijskoj komparativnoj lingvistici? Po Greenbergovom mišljenju, tipologija jezika pomaže »našoj moći predviđanja«, pošto se na osnovu poznavanja jednog datog sistema mogu izvesni aspekti predskazati sa velikim procentom verovatnoće, dok se na ostale može ukazati kao na teže ostvarljive ili čak potpuno nemoguće (v.o.c. pod *c*). Schlegel, anticipator komparativne lingvistike i tipologije, opisao je istoričara kao

proroka koji predskazuje unazad. »Naša proročka moć« pri rekonstrukciji dobija podršku od tipoloških studija. Nesaglasnost između rekonstruisanog stanja jednog jezika i opštih zakona koje tipologija otkriva dovodi rekonstrukciju u pitanje. Godine 1949, na zasedanju Njujorškog lingvističkog serkla, skrenuo sam pažnju G. Bonfanteu i drugim indoevropeistima na nekoliko takvih spornih pitanja. »Jednovokalska« situacija praindoevropskog ne nalazi potvrde u dosad poznatim jezicima sveta. Koliko ja znam, ni jedan jezik ne dodaje paru /t/ — /d/ zvučni aspirat /d^h/ bez odgovarajućeg bezvučnog parnjaka /t^h/, dok se /t/, /d/ i /t^h/ često javljaju bez i inače dosta retkog /d^h/. Takva je stratifikacija, uostalom, objašnjiva (up. Jakobson — Halle). Stoga teorije koje operišu sa tri fonema /t/ — /d/ — (d^h) u praindoevropskom moraju revidirati pitanje njihove fonemske suštine. Pretpostavljena koegzistencija fonemskog »aspirovanog ploziva« i grupe od dve foneme — »ploziv« + /h/ ili nekog drugog »laringalnog konsonanta« — vrlo je sumnjiva u svetlosti fonološke tipologije. S druge strane, gledišta koja prethode ili se suprotstavljaju laringalnoj teoriji i ne priznaju postojanje indoevropskog (h) ne slažu se sa tipološkim iskustvom: jezici koji imaju parove zvučan — bezvučan, aspirovan — neaspirovan, po pravilu imaju i fonemu /h/. S tim u vezi je značajno da su se u onim grupama indoevropskih jezika koje su izgubile arhaično /h/, a nisu dobile neko novo /h/, aspirovani slili sa odgovarajućim neaspirovanim konsonantima; up. gubitak svake razlike između aspirovanih i neaspirovanih glasova u slovenskom, baltičkom, keltskom i tokarskom jezičkom svetu, sa različitim tretmanom tih dveju konsonantskih serija u grčkom, indijskom, germanskom i jermenskom, koji su svi neke od svojih fonema izgovorenih u predelu usne duplje rano zamenili u grleno /h/. Slična pomoć se može očekivati od tipološkog ispitivanja gramatičkih procesa i pojmova.

Nesaglasnosti o kojima se radi mogle bi se izbeći uz primenu Saussureovog metoda rekonstrukcije jedne indoevropske foneme: »Mogli bismo, ne precizirajući njenu fonetsku prirodu, katalogizirati takvu fonemu i predstaviti je odgovarajućim brojem u prikazu indoevropskih fonema«.

Mi smo, međutim, sada isto toliko daleko i od naivnog empiricizma, koji je sanjao o fonografskom snimku indoevropskih glasova, i od njemu suprotnog, agnostičkog otpora da se ispita strukturiranje indoevropskih fonema koliko i od bojažljivog svođenja fonemskih sistema na običan numerički katalog. Ako se odustane od strukturalne analize dvaju uzastopnih jezičkih stanja, prelaz iz ranijeg u kasnije stanje se ne može interpretirati, te je istorijska fonologija nepoželjno sužena. Realistički prići jednoj rekonstruktivnoj tehnici znači retrospektivno preći put od jednog datog stanja do drugog i strukturalno ispitati svako od njih ponaosob u odnosu na tipološke datosti.

Promene u jezičkom sistemu ne mogu se razumeti bez osvrta na sam sistem. Ova teza, koju je razmatrao i podržao Prvi internacionalni kongres lingvista skoro pre trideset godina (vidi *Actes*...), sada je široko prihvaćena (up. nedavnu impresivnu studiju o odnosu između sinhronične i dijahronične lingvistike u publikaciji Sovjetske akademije nauka: *Tezisy*...). Strukturalni zakoni sistema ograničavaju inventar mogućih prelaza iz jednog stanja u drugo. Ovi su prelazi, ponavljamo, deo celokupnog lingvističkog koda, dinamička komponenta celokupnog jezičkog sistema. Verovatnoću ovakvih prelaza mogućno je proračunati ali jedva da je mogućno naći univerzalne zakone po kojima se ostvaruju ove pojave na osi vremena. Greenbergov kvantitativni prilaz dijahroničnoj tipologiji obećava dosta kao metod za ispitivanje relativne doslednosti pravca i smera promene, razmere i distribucije promenljivog i postojanog. Na ovaj način konvergentna i divergentna evolucija srodnih i susednih jezika pruža bogate informacije za komparativni istraživački rad. S ovim se mit o promeni i postojanosti do kojih se dolazi zahvaljujući slučajevitoj igri slepe i besciljne evolucije* gubi u nepovrat. Postojanost, statika u vremenu, postaje značajan problem dijahronične lingvistike, dok dinamika, međusobno prožimanje potkodova unutar jezičke celokupnosti, postaje veoma važno pitanje lingvističke sinhronije.

* Ovakvo tumačenje su zastupali predstavnici mladogramatičara (primedba redaktora).

PREGLED OVDE ISKORIŠĆENE LITERATURE

Actes du Ier Congrès International de Linguistes du 10-15 avril 1928, str. 33 i dalje.

Bazell, C. E. *Cahiers Ferdinand de Saussure*, VIII (1949), str. 5 i dalje.

Greenberg, J. H. a) *Methods and Perspective in Anthropology*: Papers in honor of Wilson D. Wallis, ed. R. F. Spencer, 1954. str. 192 i dalje.
b) *Essays in Linguistics*, 1957, poglavlje VI.
c) *IJAL*, XXIII, 1957, str. 68 i dalje.

Jakobson, *R. IJAL*, X (1944), str. 194.

Jakobson, R. i Morris Halle, *Fundamentals of Language*, 1956, str. 43 i dalje.

Kluckhohn, C. *Anthropology Today*, str. 507 i dalje.

Kroeber, A. L. *Methods and Perspective in Anthropology*, str. 294 i dalje.

Mead, M. *Cybernetics*, Transactions of the Eighth Conference, 1961, New York, str. 91.

Menzerath, P. *Journal of the Acoustical Society of America*, XXII (1950), str. 698.

Milewski, T. *Lingua Posnaniensis*, IV, (1935), str. 229 i dalje.

Sapir, E. *Language*, 1921, poglavlje VI.

De Saussure, F. *Cours de linguistique générale*, drugo izdanje, 1922, str. 175, 303, 316.

Sommerfelt, A. »Loi phonétique«, *Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskap*, I (1928).

Tezisy dokladov na otkrytom rasširennom zasedanii učenogo soveta, posvjaščennom diskussii o sootnošenii sinxronnogo analiza i istoričeskogo issledovanija jazyka, AN SSSR, 1957.

KOMPARATIVNA SLOVENSKA FONOLOGIJA*

Praslovenski je ogranak satemske grupe indoevropskih jezika. U njemu su izjednačeni nekadašnji opšte indoevropski vokali *o* i *a* kao i u većini jezika ove grupe. Sem toga, u praslovenskom se pojavljuju (1) *s*, *z* umesto prednjenepčanih *k*, *g*; (2) *h* umesto starog *s* u položaju iza *i*, *u*, *r*, *k*. Zajedničke izoglose svedoče o bliskom i dugotrajnijem susedstvu sa germanskim, iranskim, verovatno tračko-frigijskim, a najviše sa baltičkim jezicima koji su za slovenski jezički svet vezani značajnim inovacijama u pogledu kako rečničkog fonda, tako i gramatičkih i fonemskih, naročito prozodijskih, crta. Stare pozajmice iz iranskog odnose se većinom na duhovnu, a one iz germanskog na materijalnu kulturu. Kontakt sa altajskim i finsko-ugarskim jezicima izgleda da je bio ograničen na kasnije epohe praslovenskog te je ostavio samo oskudne tragove u leksici. Duga evolucija praslovenskog, koja je trajala oko tri milenija može se pratiti upravo do njene završne faze — do stupanja Slovena na istorijsku pozornicu (peti-šesti vek), preko najranije zapisanih slovenskih ličnih i zajedničkih imenica (peti-sedmi vek), formiranja prvih naslednih slovenskih država (deveti-deseti vek), pojave slovenske pisane književnosti (deveti vek), i konačno do raspadanja slovenskog lingvističkog jedinstva pred početak našeg milenija.

Ovo bi bile karakteristične tendencije u slovenskoj jezičkoj evoluciji pre razjedinjenja: (A) potpuno uklanjanje aspiracije (gubitak koji je zajednički svim onim indoev-

* Naslov u originalu glasi: *Comparative Slavic Phonology* Roman Jakobson, *Selected Writings*, I, s-Gravenhage 1962, str. 413—417; prvi put objavljeno 1949 (Columbia University, New York) pod naslovom *Slavic Languages*. — Prevela *Draginja Pervaz*.

ropskim jezičkim granama koje nisu formirale novu fonemu (*h*) uz čuvanje jasne opozicije zvučnosti i bezvučnosti; (B) dosledna opozicija vokala prednjeg i zadnjeg reda i otuda opozicija »mekih« i »tvrdih« slogova, što se ostvaruje svakovrsnim uzajamnim podešavanjima između vokala i susednih konsonanata; (C) preinačenje protetičkih poluvokala (na početku reči izvesni vokali zahtevaju prisustvo ili otklanjanje početnog *v*, a drugi vokali početnog *j*); (D) promena kratkog *u* i *i* u redukovane vokale (poluglasnike ili »jerove« — po nazivu odomaćenom u crkvenoslovenskoj ortografskoj praksi); u poluglasnik zadnjeg reda ъ i u poluglasnik prednjeg reda ь; (E) postepena eliminacija zatvorenih slogova koja se manifestovala na bilo koji od sledećih načina: gubitak krajnjih konsonanata, uprošćavanje konsonantskih skupina, preinačenje svih diftonga koji se završavaju na *u* ili *i* (*ou* › *ū*; *ei* › *ī*; *oi* › *ē*, ali u finalnom položaju *oi* postaje ili *ē* ili *ī* u zavisnosti od nekadašnje razlike u kvantitetu), ukidanje tautosilabičkih grupa »vokal (u dijalektima samo neredukovani) u kombinaciji s likvidom ili nazalom«; u inicijalnom položaju izvršena je promena: *ōr*[1]›*ra*; *ŏr*›*ra* samo na južnoslovenskom području i u centralnom slovačkom, a›*ro* drugde; u položaju između konsonanata grupe *ōr* i *ŏr* (1) prešle su u *ra* na južnoslovenskom području i u Čehoslovačkoj (sa paralelnom mutacijom *ъr* u *r*), (2) razbile su se u dvosložnu sekvencu — poljsko-lužičku *tъrot* (sa metatezom) i istočnoslovensku *torot* (bez metateze), (3) izjednačile su se sa *ъr* u severolehitskom*; grupe *on*, *en* promenjene su u *ъn*, *ьn* u onim slovenskim dijalektima u kojima su te grupe sačuvale nazal; (F) pojava kvalitativnih na mesto starih kvantitativnih razlika i razvoj novih vokalskih opozicija po kvantitetu; (G) prozodijski sistem zasnovan na opoziciji uzlaznog i nizlaznog tona u dugim i kratkim slogovima s tim što je akcenat reči vezan za uzlazni ton, a u odsustvu uzlaznosti, za početni slog (dok je, međutim, baltičko-slovenski prozodijski sistem tolerisao akcenat reči na drugoj mori svakog dugog sloga i na početnoj ili krajnjoj mori reči).

[1] *r* u ovakvim formulama reprezentuje bilo koji likvid, *o* bilo koji otvoren, neredukovani vokal, ъ bilo koji redukovani vokal, *t* bilo koji konsonant.

* *Lehitska* grupa slovenskih jezika — poljski, kašupski; slovinski, polabski (primedba redaktora).

Tokom druge polovine prvog milenija naše ere širenje inovacija na ogromnom slovenskom jezičkom području postalo je nešto sporije, a regionalna razmimoilaženja u vremenskom redosledu ostvarenih promena daju posebno maha stvaranju izvesnih dijalekatskih osobenosti. Različito se tretiraju: protetički poluvokali; vokali u kombinaciji s tautosilabičkim likvidima i nazalima; *ě* (nazvano *jat*, tj. refleks *ē* i *oi*); s jedne strane grupe *tj* i *dj*, i s druge strane frikativno *x* u položaju iza izvesnih prednjih vokala a ispred izvesnih zadnjih vokala (‚progresivna palatalizacija') i, pored toga, *x* u položaju ispred refleksa nekadašnjeg *oi* (‚druga regresivna palatalizacija'): ili jedino ovo *x* ili jedino grupa *tj* (odnosno *dj*) postaje piskavi glas; *j* posle neinicijalnih labijala; *t*, *d* ispred *l* i nazala; velari ispred refleksa nekadašnje sekvence *woi*; vokali prednjeg reda ispred dentala za kojima dolaze vokali zadnjeg reda; prozodijske varijante naglašenih slogova (kratkih i dugih, bilo silaznih ili uzlaznih) koji su pretrpeli različite regionalne modifikacije i ograničenja.

Neke od lokalnih inovacija poslednjeg praslovenskog perioda služe (1) kao kriterij za izdvajanje istočnoslovenske jezičke grupe od ostalih (*tort*›*torot*, *ъ* u *tъrt* tretiran je isto kao i poluglasnik *ъ* u jakom položaju ispred konsonanta, *dj*›*ž*, *bdm*›*m*, inicijalno *j* je nestalo ispred *u* i pod izvesnim uslovima ispred *e* koje prelazi u *o*), i (2) za podelu istočnoslovenske grupe na dva osnovna dijalekta — severni (afrikate *č* i *c* se stapaju) i južni (*g* je prešlo u frikativni glas): severnoruski potiče od prvog, ostali predstavnici istočnoslovenske grupe od drugog dijalekta. Razlike između ruskog i ukrajinskog nastaće tek kasnije, tokom dvanaestog i trinaestog veka; u tom periodu, mada još uvek postoji tendencija da se održi zajednički fonemski sistem, već dolazi do unekoliko različite etimološke distribucije fonema (npr. i ruski i ukrajinski su u to vreme razvili isti diftong *uo*, sa istim protetičkim *v* u inicijalnom položaju, ali u ukrajinskom *uo* potiče od *o* u položaju ispred ispuštenog jera, a u ruskom od *o* pod uzlaznim akcentom). Formiranje beloruskog kao posebne celine počinje tek od petnaestog veka, pod jakim uticajem poljskog jezika.

Neke dijalekatske inovacije poslednjeg praslovenskog perioda zajedničke su celoj zapadnoslovenskoj grupi (*tj*, *dj* prešli su u piskave glasove; sve palatalizacije konsonanta x dale su *š*). Ako se izuzme promena finalne grupe *jōns*, koja je na slovenskom jugu dala *en* a na zapadu i severu *ě*, nema zajedničkih, isključivo južnoslovenskih inovacija: neke promene povezuju južnoslovenske jezike sa istočnoslovenskim (velari kod kojih se vršila druga palatalizacija prešli su u piskave glasove; u položaju iza labijala *j* je dalo palatalno *l*; *d*, *t* su se izgubili ispred *l* i *n*, izuzev u nekim marginalnim slovenačkim dijalektima i u ruskom pskovskom dijalektu); neke druge promene povezuju južnu grupu sa čehoslovačkom ili bar sa istočnom varijantom te čehoslovačke grupe (koju danas predstavlja centralni slovački). Izvesne promene obavile su se u celom centralnom slovenskom području (npr. promena *g* u frikativ posvedočena je u češkom, slovačkom, gornje lužičkom, ukrajinskom, beloruskom, južnom velikoruskom, i delimično u slovenačkom). Veće širenje centralnih izoglosa nasuprot kakvom marginalnom sistemu uslovljeno je činjenicom da svugde postoji oscilacija *ě* između *e* i *i*, što se javlja paralelno sa promenom tautosilabičkih grupa *on*, *en* u vokal zadnjeg reda (*u*) odnosno prednjeg reda najniže boje (većinom *oe*), izuzev u lehitskom, u bugarskom i makedonskom, i u delu slovenačkog područja: ovde *ě* oscilira između *e* i *a*, a *on*, *en* su prešli u *ъn*, *ьn*; nazalna komponenta još je uvek očuvana u lehitskim jezicima i u nekim graničnim dijalektima slovenačkog i makedonskog jezika.

Gubitak poluglasnika, crta koja se polako širila tokom desetog do dvanaestog veka od jugozapada na severoistok slovenske teritorije, bila je poslednja promena zajednička svim slovenskim jezicima. Na celom slovenskom području izgubili su se poluglasnici, sa jednom bitnom ogradom: od dva poluglasnika u susednim slogovima, poslednji (zvani »slabi«) je otpadao, ali je prethodni (zvani »jaki«) prelazio u neredukovani vokal. Gubitak poluglasnika uništio je uniformnost slovenskog sloga — njegovu otvorenost i harmoniju njegovih konstituenata — i uslovio ponovno prozodijsko oblikovanje slovenskih jezika. (1) *A*. Srpskohrvatski i slovenački, i *B*. severnokašupski zadržali su ili delimično

obnovili oba distinktivna obeležja praslovenske prozodije reči — visinu i kvantitet i to: tip *A* zadržavajući, a tip *B* eliminišući kvantitativnu opoziciju pod akcentom. (2) Pošto su se oslobodili uzlaznog tona, češki i slovački, izuzev nekih prelaznih dijalekata, automatski su fiksirali akcenat na početnom slogu i zadržali slobodan kvantitet. Nasuprot tome, istočno slovensko jezičko područje a i bugarsko, u zajednici sa susednim makedonskim pojasom, oslobodili su se kvantiteta u korist slobodnog akcenta (ova evolucija je vezana sa izbegavanjem vokalskih kontrakcija, dok održavanje kvantiteta u suštini znači nove duge vokale nastale kontrakcijom). Zona između jezika sa slobodnim kvantitetom i jezika sa slobodnim akcentom ne zna danas ni za kvantitet ni za slobodan akcenat — ovaj se stabilizovao na pretposlednjem slogu u poljskom, istočnom slovačkom, i rusinskom, a na prvom slogu u lužičkom i južnom kašupskom, dok ga u zapadnom makedonskom zatičemo na trećem slogu od kraja reči. Tako razlikujemo jezike (3) bez slobodnog akcenta i kvantiteta i (4) sa slobodnim akcentom.

Ova poslednja dva tipa imaju veći broj konsonantskih fonema i konsonantskih grupa, a prethodna dva, naročito prvi, imaju veći broj vokalskih fonema. Likvide preuzimaju silabičku funkciju samo u fonemskim sistemima koji se realizuju u jezicima tipa 1A i 2; izuzev češkog, oni zadržavaju kvantitativnu opoziciju. Tip 4 pokazuje tendenciju ka smanjivanju broja vokalskih fonema u nenaglašenim položajima (npr. na četiri u severnom ruskom, na tri — *u, a, i* — u južnom ruskom i beloruskom); tip 1A smanjuje fonemski inventar velarnih konsonanata (većinom gubeći *x*, a u nekim slovenačkim dijalektima čak i *k* i *g*). Samo tipovi 3 i 4 tolerišu udvojene konsonante. Pre no što su izgubili poluglasnike u slabom položaju, svi slovenski dijalekti izuzev 1A čuvali su razliku između ъ i ь i između prethodnih konsonanata — koji su se palatalizovali ispred vokala prednjeg reda ali ne i ispred vokala zadnjeg reda. Sa gubljenjem poluglasnika u slabom položaju ova konsonantska razlika postala je fonemska, ali je ona na različite načine eliminisana u 1B i 2, dok je celo područje 4, i najveći deo prelaznog područja tipa 3, sačuvalo ili čak ojačalo ovu opoziciju. Sem u slovenačkom i kašupskom, jezici koji nisu razvili ili su

izgubili palatalizovanost kao distinktivno obeležje stekli su na različite načine jednu četvrtu, palatalnu seriju konsonanata pored labijala, dentala i velara (naročito u srpskohrvatskom, češkom i slovačkom). Sem slovenačkog, srpskohrvatskog i nekih bugarskih dijalekata gde su se *ъ* i *ь* u jakim položajima slili u *ə* ili *a*, poluglasnik *ь* u jakom položaju je u svim jezicima prešao u *e*, dok je poluglasnik *ъ* prešao ili u *o* (na celom istočnoslovenskom području, u Makedoniji, delimično i u gornjolužičkom i centralnom slovačkom) ili u odgovarajući nelabijalizovani vokal koji je kasnije u 2 i 3 (ali ne i u 4) stopljen sa *e*. Vokalske foneme jezika tipa 4 određene su opozicijom labijalizovanih i nelabijalizovanih vokala; pored toga, idući ka jugu zatičemo dve posebne serije nelabijalizovanih vokala izdvojene po opoziciji prednji/zadnji: bugarski i ukrajinski fonemski sistem, kako među vokalima višeg tako i među vokalima nižeg reda razlikuje (a) nelabijalizovane prednje, (b) nelabijalizovane zadnje, (c) labijalizovane (zadnje) vokale. Promena dugih vokala u opadajuće diftonge javlja se samo u zapadnim graničnim oblastima slovenskog jezičkog sveta — u češkom, polapskom i kašupskom.

U raznim slovenskim oblastima — u nekim ruskim, poljskim, lužičkim i srpskohrvatskim dijalektima — izjednačene su šuštave i odgovarajuće piskave afrikate (ili kako se obično nazivaju: sibilanti). Jedna retka fonema, sibilantsko treperavo *r*, ranije zajednička većini zapadnoslovenskih jezika, očuvana je u češkom i kašupskom.

LINGVISTIKA I POETIKA*

Naučne i političke konferencije nemaju, srećom, ničeg zajedničkog. Uspeh jednog političkog skupa zavisi od opšteg sporazuma većine ili svih učesnika. Međutim, upotreba glasova i veta strana je naučnoj diskusiji, gde se nesaglasnost u celini pokazuje produktivnijom od saglasnosti. Nesaglasnost otkriva antinomije i napetosti u oblasti koja se razmatra i poziva na nova ispitivanja. Naučnim skupovima su analogne ne političke konferencije već pre istraživačke delatnosti na Antarktiku: međunarodni stručnjaci za različite discipline nastoje da izrade kartu kakve nepoznate oblasti i ustanove gde se pred istraživača postavljaju najveće prepreke, nesavladivi vrhunci i provalije. Ovakav kartografski poduhvat bio je, kako izgleda, glavni zadatak naše konferencije, i u tom pogledu njen rad bio je sasvim uspešan. Nismo li shvatili koji su problemi najvažniji i najviše sporni? Nismo li takođe naučili kako da se prebacujemo iz jednog koda u drugi, koje termine da obrazlažemo ili čak izbegavamo kako bismo sprečili nesporazum sa ljudima čiji je usko stručni žargon drukčiji? Ovakva pitanja su, verujem, za većinu učesnika ove konferencije

* Ovaj tekst predstavlja Jakobsonov rezime, sa stanovišta lingvistike, referata i diskusija održanih na jednoj veoma zapaženoj konferenciji tokom koje su — s proleća 1958, na univerzitetu Indijana u SAD — lingvisti, književni kritičari, psiholozi i predstavnici drugih srodnih disciplina pokušali da doprinesu razjašnjenju pojma stila u jeziku, kao i boljem međudisciplinarnom razumevanju u širokim okvirima koje ovaj pojam podrazumeva. Objavljen je u zborniku materijala sa tog sastanka: Thomas A. Sebeok, Ed., *Style in language*, The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1960, str. 350—377, pod naslovom »Linguistics and poetics«. — Preveo *Ranko Bugarski*.

— ako ne i za sve — nešto jasnija danas nego što su bila pre tri dana.

Zamoljen sam za rezime pitanja koja se tiču poetike u njenoj vezi s lingvistikom. Poetika se prevashodno bavi pitanjem »Šta čini jednu verbalnu poruku umetničkim delom?« Kako je glavni predmet poetike *differentia specifica* verbalne umetnosti u odnosu na druge umetnosti i na druge vrste verbalnog ponašanja, poetici pripada vodeće mesto u književnim studijama.

Poetika se bavi problemima verbalne strukture, upravo kao što je predmet slikarske analize slikovna struktura. Pošto je lingvistika globalna nauka o verbalnoj strukturi, poetika se može smatrati integralnim delom lingvistike.

Argumenti protiv ovakvog stava moraju se iscrpno razmotriti. Očigledno je da mnoga sredstva koja poetika proučava nisu ograničena na verbalnu umetnost. Možemo ukazati na mogućnost preobraćanja »Orkanskih visova« u film, srednjovekovnih legendi u freske i minijature, ili »Popodneva jednog fauna« u muziku, balet i grafičku umetnost. Ma kako smešno mogla izgledati pomisao na »Ilijadu« i »Odiseju« u stripu, izvesne strukturalne odlike njihove radnje ostaju očuvane uprkos nestajanja njihovog verbalnog oblika. Pitanje da li Blejkove ilustracije odgovaraju »Božanstvenoj komediji« ili ne jeste dokaz da se različite umetnosti mogu porediti. Problemi baroka ili bilo kojeg drugog istorijskog stila prelaze okvire jedne pojedinačne umetnosti. Ako bismo se pozabavili nadrealističkom metaforom, teško da bismo mogli mimoići slike Maksa Ernsta ili filmove Luisa Bunjuela »Andaluzijski pas« i »Zlatno doba«. Ukratko, mnoge poetske odlike pripadaju ne samo nauci o jeziku nego celokupnoj teoriji znakova, tj. opštoj semiotici. Ovo tvrđenje ne vredi, međutim, samo za verbalnu umetnost već i za sve varijetete jezika, jer jezik deli mnoga svojstva sa nekim drugim sistemima znakova ili čak sa svima (pansemiotičke odlike).

Na sličan način, ni jedan drugi prigovor ne sadrži ništa što bi važilo posebno za literaturu: pitanje odnosa između reči i sveta tiče se ne samo verbalne umetnosti već, zapravo, svih vrsta diskursa. Postoji verovatnoća da će lingvistika istraživati sve moguće probleme odnosa između diskursa

i »univerzuma diskursa«*: šta se od ovog univerzuma verbalizuje datim diskursom *i kako* se verbalizuje. Međutim, istinosne vrednosti, u onoj meri u kojoj su — da se poslužimo rečnikom logičara — »ekstralingvistički entiteti«, jasno prevazilaze granice poetike i lingvistike uopšte.

Ponekad čujemo kako se poetika, za razliku od lingvistike, bavi ocenjivanjem vrednosti. Ovakvo međusobno razgraničavanje ovih dvaju polja zasniva se na jednom danas aktuelnom ali pogrešnom tumačenju kontrasta između strukture poezije i drugih tipova verbalne strukture: za ove druge se kaže da svojom »slučajnom«, nenamernom prirodom stoje u opoziciji prema »neslučajnom«, svrhovitom karakteru poetskog jezika. Ustvari, svako verbalno ponašanje je usmereno nekom cilju, samo su ciljevi različiti; a podešenost primenjenih sredstava željenom efektu je problem koji sve više zaokuplja one koji istražuju raznolike vrste verbalnog opštenja. Postoji tesna veza, znatno tešnja no što to kritičarima izgleda, između pitanja jezičkih pojava koje se odvijaju u prostoru i vremenu i prostornog i vremenskog širenja književnih modela. Čak i takva diskontinualna ekspanzija kao što je vaskrsavanje zanemarenih ili zaboravljenih pesnika — na primer, posmrtno otkrivanje i potom kanonizovanje Džerarda Manlija Hopkinsa (umro 1889), zakasnela slava Lotreamona (umro 1870) među nadrealističkim pesnicima, i snažni uticaj doskora ignorisanog Kiprijana Norvida (umro 1883) na modernu poljsku poeziju — nalazi svoju paralelu u istoriji standardnih jezika: oni su skloni da ožive zastarele modele, ponekad već drugo zaboravljene. Takav je slučaj bio sa književnim češkim jezikom, koji se pred početak devetnaestog stoleća oslanjao na modele iz šesnaestog veka.

Na nesreću, terminološko brkanje »književnih studija« sa »kritikom« dovodi proučavaoca literature u iskušenje da opis unutrašnjih vrednosti jednog književnog dela zameni subjektivnom, prekornom presudom. Etiketa »književni kritičar«, prikačena istraživaču literature, jednako je

* Termin »univerzum diskursa« *universe of discourse* pozajmljen je iz moderne logike i odnosi se na krug pojava o kojima se u datom trenutku raspravlja. A. de Morgan ga u svojoj *Formalnoj logici* definiše kao »raspon ideja za koji se kaže ili podrazumeva da obuhvata sveukupnost materije o kojoj se vodi rasprava« (primedba prevodioca).

pogrešna kao što bi bila etiketa »gramatički (ili leksički) kritičar« prikačena jednom lingvisti. Sintaksičko i morfološko istraživanje ne može se nadomestiti normativnom gramatikom; na isti način, nikakav manifest koji bi išao za tim da stvaralačkoj književnosti nametne lični ukus i mišljenja kakvog kritičara ne može da zameni objektivnu naučnu analizu verbalne umetnosti. Ovo tvrđenje ne treba shvatiti tako kao da se iza njega krije kvijetistički princip *laissez faire*-a; svaka verbalna kultura uključuje programatske, planerske, normativne napore. Pa ipak, zašto se pravi oštra razlika između čiste i primenjene lingvistike ili fonetike i ortoepije, ali ne između književnih studija i kritike?

Književne studije, sa poetikom kao svojim žarišnim delom, sastoje se, kao i lingvistika, od dve skupine problema: sinhronije i dijahronije. Sinhronični opis obuhvata ne samo književnu produkciju bilo kog datog stadijuma nego i onaj deo književne tradicije koji je za taj stadijum ostao od vitalnog značaja ili je u njemu iznova oživljen. Tako, na primer, Šekspir s jedne strane a Don, Marvel, Kits i Emili Dikinson s druge doživljavaju se kao deo današnjeg engleskog poetskog sveta, dok dela Džejmsa Tomsona i Longfeloua zasad ne pripadaju održivim umetničkim vrednostima. Izbor klasika i njihova reinterpretacija u svetlu kakvog novog pravca spadaju među suštastvene probleme sinhroničnih književnih studija. Sinhronična poetika, kao ni sinhronična lingvistika, ne sme se brkati sa statikom; svaki stadijum razlučuje konzervativnije forme od inovacija. Svaki savremeni stadijum doživljava se u njegovoj vremenskoj dinamici, a s druge strane istorijski pristup i u poetici i u lingvistici ne bavi se samo promenama već i kontinualnim, trajnim, statičkim činiocima. Jedna istinski obuhvatna istorijska poetika ili istorija jezika jeste superstruktura koju treba graditi na seriji uzastopnih sinhroničnih opisa.

Upornost u odvajanju poetike od lingvistike ima svog opravdanja samo kad se oblast lingvistike suzi na način koji izgleda nedozvoljen: na primer, kad neki lingvisti u rečenici gledaju najvišu konstrukciju koja se da analizirati, ili kad se opseg lingvistike ograniči na samu gramatiku, odnosno isključivo na nesemantička pitanja spoljne

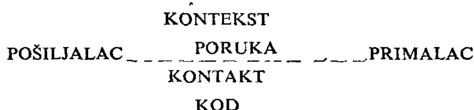
forme ili na inventar denotativnih sredstava bez obzira na slobodne varijacije. Voegelin (51)* je jasno istakao dva najvažnija i međusobno povezana problema pred kojima se našla strukturalna lingvistika — naime, reviziju »hipoteze monolitnosti jezika« i obraćanje pažnje na »međuzavisnost raznovrsnih struktura unutar jednog jezika«. Nema sumnje da za svaku govornu zajednicu i za svakog govornika postoji jedno jedinstvo jezika, ali ovaj sveopšti kod predstavlja sistem međupovezanih potkodova; svaki jezik obuhvata više naporednih konfiguracija od kojih se svaka odlikuje drukčijom funkcijom.

Očigledno je da se moramo složiti sa Sapirom (43) kad kaže da, u celini uzev, »obrazovanju ideja pripada vladajuća uloga u jeziku«, ali ovo prvenstvo ne daje lingvistici pravo da zanemari »sekundarne činioce«. Emotivni elementi govora, koji se, kako je Džous (21) sklon da veruje, »ne mogu opisati pomoću jednog ograničenog broja apsolutnih kategorija«, bivaju od njega klasifikovani kao »nelingvistički elementi realnog sveta«. Otuda »za nas oni ostaju maglovite, protejske, nepostojane pojave«, zaključuje on, »koje mi odbijamo da tolerišemo u svojoj nauci«. Džous je odista briljantan ekspert za eksperimente redukovanja, i njegov emfatični zahtev za »isključenjem« emotivnih elemenata »iz lingvističke nauke« jeste jedan radikalan eksperiment u redukovanju — *reductio ad absurdum*.

Jezik se mora ispitivati u svoj raznolikosti njegovih funkcija. Pre razmatranja poetske funkcije mi moramo definisati njeno mesto među ostalim funkcijama jezika. Skiciranje ovih funkcija zahteva sažet pregled činilaca koji ulaze u sastav svakog govornog događaja, svakog čina verbalnog opštenja. POŠILJALAC šalje PORUKU PRIMAOCU. Da bi bila delotvorna, poruka zahteva KONTEKST na koji se odnosi (»predmet« u jednoj drugoj, pomalo nejasnoj nomenklaturi), uhvatljiv za primaoca, i bilo verbalan bilo takav da se može verbalizovati; KOD koji je u celosti ili bar delimično zajednički pošiljaocu i primaocu (ili, drugim rečima, onome koji poruku enkodira i onome koji je dekodira); i najzad, KONTAKT,

* Brojevi u zagradama odnose se na bibliografske podatke date na kraju ove studije (primedba prevodioca).

fizički kanal i psihološku vezu između pošiljaoca i primaoca, koji obojici omogućuje da uđu u komunikacioni odnos i u njemu ostanu.* Svi ovi činioci, neotuđivo zastupljeni u verbalnom opštenju, mogu se shematski predstaviti na sledeći način:



Svaki od ovih šest činilaca određuje jednu posebnu funkciju jezika. Iako razlikujemo šest osnovnih aspekata jezika, moramo ipak reći da bi teško bilo naći verbalne poruke koje bi vršile samo jednu funkciju. Ova raznolikost ne leži ni u kakvom monopolu bilo koje od ovih funkcija već u njihovom drukčijem hijerarhijskom poretku. Verbalna struktura poruke zavisi prvenstveno od dominantne funkcije. Ali iako je izvesno usmerenje (*Einstellung*) na predmet, izvesna orijentacija prema KONTEKSTU — ukratko, tzv. REFERENCIJALNA, »denotativna«, »kognitivna« funkcija — glavni zadatak brojnih poruka, pažljiv lingvist mora da uzme u obzir i prateće učešće drugih funkcija u takvim porukama.

Takozvana EMOTIVNA ili »ekspresivna« funkcija, usredsređena na POŠILJAOCA, ima za svrhu direktno izražavanje govornikovog stava prema onome o čemu govori. Ona pokazuje tendenciju proizvođenja utiska o izvesnoj emociji, bila ona istinska ili simulirana; otuda se termin »emotivan«, koji je uveo i preporučivao Marti (33), pokazao podesnijim od termina »emocionalan«. Čisto emotivni sloj jezika predstavljaju uzvici. Oni se od sredstava referencijalnog jezika razlikuju kako svojim glasovnim sklopom (neobične glasovne sekvence, pa čak i glasovi koji bi drugde bili čudni) tako i svojom sintaksičkom ulogom (oni nisu sastavni delovi rečenica već njihovi ekvivalenti). »*C! C!* — reče Mekginti«: potpun iskaz ovog lica

* Dati istim redom kao u tekstu, originalni termini za ovih šest osnovnih elemenata verbalne komunikacije jesu ADDRESSER, MESSAGE, ADDRESSEE, CONTEXT, CODE, i CONTACT. Detaljnija obaveštenja o osnovama na kojima počiva ovakvo gledanje na govorni akt mogu se naći u studiji »Lingvistika i teorija komunikacije«, uključenoj u ovaj izbor. »Predmet« je *referent* iz ranijih teorija značenja (primedba prevodioca).

iz Konana Dojla sastoji se od dvaput obavljene radnje coktanja jezikom uz usisavanje vazduha. Emotivna funkcija, najispoljenija u uzvicima, u izvesnoj meri daje boju svim našim iskazima, i to na njihovom glasovnom, gramatičkom i leksičkom nivou. Ako jezik analiziramo sa stanovišta informacije koju nosi, pojam informacije ne možemo ograničiti na saznajni aspekt jezika. Čovek koji se poslužuje ekspresivnim odlikama da bi dao izraza svom ljutitom ili ironičnom stavu prenosi izvesnu količinu vidljive informacije, pa je očevidno da se ovakvo verbalno ponašanje ne može porediti sa takvim nesemiotičkim prehrambenim delatnostima kao što je »jedenje grepfruta« (uprkos Čatmanovom smelom poređenju: 4). Razlika između engl. [big] i emfatičkog produženja vokala [bi:g] jeste jedna konvencionalna, kodovana jezička odlika, kao što je to i razlika između kratkog i dugog vokala u češkim parovima kao [vi] ‚vi' i [vi:] ‚zna' — samo što je kod drugog para diferencijalna informacija fonemska a kod prvog emotivna. Dok nas zanimaju fonemske invarijante, engl. /i/ i /i:/ izgledaju kao obične varijante jedne iste foneme, ali ako našu pažnju privlače emotivne jedinice, odnos između invarijante i varijanata se obrće: dužina i kratkoća su invarijante ostvarene pomoću varijabilnih fonema.* Saportina (44) pretpostavka da je emotivna razlika nejezička odlika »koju valja pripisati prenošenju poruke a ne samoj poruci« proizvoljno redukuje informacioni kapacitet poruka.

Jedan bivši glumac moskovskog Teatra Stanislavskog ispričao mi je kako je slavni reditelj na audiciji od njega zatražio da od fraze *Segodnja večerom* ‚večeras', menjajući njenu ekspresivnu nijansu, napravi četrdeset različitih poruka. On je napravio spisak nekih četrdeset emocionalnih situacija, a zatim izgovorio zadatu frazu u skladu sa svakom od ovih situacija, koje je auditorijum morao da prepozna isključivo po promenama u glasovnom obliku istih dveju reči. Ovaj glumac zamoljen je da ponovi test Stanislavskoga za potrebe našeg istraživačkog rada na opisivanju i analizi savremenog standardnog ruskog jezika (pod pokroviteljstvom Rokfelerove fondacije). Zapisao je pede-

* Uglaste zagrade uokviruju fonetske, a kose zagrade fonemske vrednosti — u skladu sa današnjom međunarodnom praksom (primedba prevodioca).

setak situacija koje su uokviravale istu eliptičnu rečenicu i od nje napravio pedeset odgovarajućih poruka koje su snimljene na traku. Slušaoci Moskovljani su većinu poruka dekodirali ispravno i podrobno. Želeo bih da dodam da se svi takvi emotivni upućivači lako podvrgavaju lingvističkoj analizi.

Orijentacija prema PRIMAOCU, tj. KONATIVNA funkcija, nalazi svoj najčistiji gramatički izraz u vokativu i imperativu, koji od drugih imeničkih i glagolskih kategorija odstupaju sintaksički, morfološki, pa čak, često, i fonemski. Imperativne rečenice bitno se razlikuju od deklarativnih; one nisu, kao ove druge, podložne istinosnim testovima. Kada Nano u O'Nilovoj drami »Izvor« kaže (»žestokim tonom naređenja«) »Pij!« — ovaj imperativ ne može se osporiti pitanjem »je li istinit ili nije?«, dok se takvo pitanje može sasvim lepo postaviti posle rečenica kao »pilo se«, »piće se«, »pilo bi se«. Za razliku od imperativnih rečenica, deklarativne rečenice mogu se preobratiti u upitne: »Je li se pilo?«, »hoće li se piti?« »da li bi se pilo?«

Tradicionalni model jezika, onako kako ga je razradio naročito Biler (3), ograničavao se na ove tri funkcije — emotivnu, konativnu i referencijalnu — i na tri temena koja su im odgovarala: prvo lice pošiljaoca, drugo lice primaoca, i »treće lice« — ustvari, neko ili nešto o čemu se govori. Izvesne dodatne verbalne funkcije lako se mogu izvesti iz ovog trijadnog modela. Tako je magijska, bajalička funkcija uglavnom neka vrsta konverzije nekog odsutnog ili neživog »trećeg lica« u primaoca konativne poruke. »Dabogda se ovaj svinjac izjalovio, *fuj-fuj-fuj-fuj!*« (Litavska kletva: 31, str. 69). »Vodo, kraljevska reko, zoro! Nosite jad preko sinjeg mora, na dno morsko, ko kamen siv da se nikad sa dna morskog ne digne; da nikad jad ne pritisne lako srce sluge božjeg, da ga ne bude, da potone!« (Severnoruska bajalica: 42, str. 217 i d.). »Stani sunce nad Gavaonom, i mjeseče nad dolinom Elonskom. I stade sunce i ustavi se mjesec...« (Knjiga Isusa Navina, 10. 12). — Nalazimo, međutim, da postoje još tri sastavna činioca verbalnog opštenja i tri odgovarajuće funkcije jezika.

Postoje poruke koje prvenstveno služe uspostavljanju, produženju ili obustavljanju opštenja, proveravanju isprav-

nosti kanala (»Halo, čujete li me?«), privlačenju pažnje sagovornika ili potvrđivanju produžene pažnje s njegove strane (»Slušate li?» — ili, u šekspirovskoj dikciji, »Pozajmite mi svoje uvo!« — a na drugom kraju žice »A-ha!«). Ovo usmerenje na KONTAKT, ili, u terminologiji Malinovskog (29), FATIČKA funkcija, može se demonstrirati obilatom razmenom ritualizovanih formula — celim dijalozima čija je jedina svrha produženje opštenja. Doroti Parker hvatala je rečite primere: »E!« — reče mladić. »E!« — reče ona. »E pa evo nas« — reče on. »Evo nas« — reče ona — »A!« »Pa da« — reče on — »A-ha, evo nas.« »E!« — reče ona. »E!« — reče on — »E!« Nastojanje da se stupi u komunikacioni odnos i u njemu ostane tipično je za ptice koje govore; i fatička funkcija jezika otuda je jedina koju one dele s ljudskim bićima. To je i prva verbalna funkcija koju deca usvajaju: ona su sklona opštenju još pre sticanja sposobnosti za odašiljanje i primanje informativnih saopštenja.

U modernoj logici povučena je distinkcija između dva nivoa jezika — »predmetnog jezika« (*object language*), koji govori o predmetima, i »metajezika« (*metalanguage*), koji govori o jeziku. Ali metajezik nije samo potreban naučni instrument kojim se služe logičari i lingvisti; on igra važnu ulogu i u našem svakodnevnom jeziku. Kao Molijerov Žurden koji je upotrebljavao prozu ne znajući to, mi se praktično poslužujemo metajezikom ne shvatajući metajezičku narav naših operacija. Kad god se pošiljaocu ili primaocu (ili obojici) ukaže potreba da provere da li upotrebljavaju isti kod, u žižu govora ulazi KOD: govor obavlja METAJEZIČKU (tj. glosarsku) funkciju. »Ne razumem — šta hoćete da kažete?« pita primalac — ili, u šekspirovskoj dikciji, »Šta zborite mi to?« A pošiljalac takva pitanja, kojima je cilj da ponovo uhvate izgubljenu nit, predusreće svojim pitanjima: »Znate li šta hoću da kažem?« Zamislite ovakav jedan ubistven dijalog: »Onaj sapundžija tresnu.« — »Kako to tresnu? Koga?« — »Ma nikoga, nego okinu čovek: *tresnuti* je isto što i *okinuti*.« — »Okinuti« A šta mu je sad to?« — »*Okinuti*, to je *pasti na ispitu*.« — »Na ispitu? Otkud sapundžija na ispitu?« nastavlja uporno ispitivač, potpuno neupućen u tajne studentskog rečnika.

— »Čoveče, *sapundžija* znači *student tehnologije.*« Sve ove jednadžbene rečenice prenose obaveštenje samo o leksičkom kodu engleskog jezika; njihova funkcija je strogo metajezička. Svaki proces učenja jezika, a naročito maternjeg jezika, široko se koristi ovakvim metajezičkim operacijama; a afazija se često može definisati kao gubljenje sposobnosti za metajezičke operacije.

Izneli smo na videlo svih šest činilaca koje uključuje verbalno opštenje izuzev same poruke. Usmerenost (*Einstellung*) na PORUKU kao takvu, dovođenje u fokus poruke zarad nje same, — to je POETSKA funkcija jezika. Ova funkcija ne može se plodonosno proučavati izvan dodira s opštim problemima jezika, a s druge strane podrobno ispitivanje jezika zahteva da se iscrpno razmotri njegova poetska funkcija. Svaki pokušaj svođenja poetske funkcije na sferu poezije ili ograničavanja poezije na poetsku funkciju predstavljao bi varljivu simplifikaciju. Poetska funkcija nije jedina funkcija verbalne umetnosti već samo njena dominantna, određujuća funkcija; u svim drugim verbalnim delatnostima ona, nasuprot ovome, deluje kao sporedna, uzgredna konstituenta. Čineći znakove jasnijima i uhvatljivijima, ova funkcija produbljuje fundamentalnu dihotomiju između znakova i predmeta. Otuda se lingvistika, u svom razmatranju poetske funkcije, ne može ograničiti na polje poezije.

»Zašto uvek kažeš *Džoun i Mardžeri*, a nikad *Mardžeri i Džoun?* Da li Džoun više voliš od njene sestre-bliznakinje?« — »Ni govora — prosto mi nekako bolje zvuči.« U sledu dvaju naporednih imena, pod uslovom da se ne umešaju problemi ranga, prethođenje kraćeg imena odgovara govorniku — a da on sam ne ume to da objasni — kao dobro raspoređen oblik poruke.

Jedna devojčica imala je običaj da govori o »onom luđom Ludvigu«. »Zašto kažeš da je lud?« — »Zato što ga mrzim.« — »Ali zašto ne kažeš da je *mrzak, strašan, grozan, odvratan?*« — »Ne znam zašto, ali *lud* mu nekako bolje pristaje.« I ne shvatajući to, ona je pribegla poetskom sredstvu paronomazije.*

* Paronomazija je igra reči zasnovana na podudarnosti zvuka i značenja (primedba prevodioca).

Politička parola »I like Ike /aj lajk Ajk/, jezgrovito strukturisana, sastoji se od tri jednosložne reči i sadrži tri diftonga /aj/ od kojih je svaki simetrično praćen po jednom konsonantskom fonemom, /..l..k..k/. Sastav ovih triju reči pruža jednu varijaciju: u prvoj nema konsonantskih fonema, u drugoj su dve oko diftonga, a u trećoj je jedan završni konsonant. Sličan dominantni nukleus /aj/ primetio je Hajms (15) u nekim Kitsovim sonetima. Dva dela trosložne formule »I like / Ike« međusobno se rimuju, a potonja od dve rimovane reči u celosti se sadrži u prethodnoj (eho-rima), /lajk/-/Ajk/ — paronomastička slika osećanja koje potpuno obavija svoj objekt. Ta dva dela stoje i u aliterativnom odnosu, i prva od dve reči u aliteraciji sadržana je u drugoj: /aj/-/Ajk/ — paronomastička slika subjekta koji voli obavijenog voljenim objektom. Sekundarna, poetska funkcija ove izborne krilatice pojačava njenu impresivnost i delotvornost.

Kao što smo rekli, lingvistički studij poetske funkcije mora da prekorači granice poezije, a s druge strane lingvističko proučavanje poezije ne može da se ograniči na poetsku funkciju. Posebne odlike različnih poetskih žanrova podrazumevaju drukčiji stepen učešća drugih verbalnih funkcija uz dominantnu poetsku funkciju. Epska poezija, s trećim licem u fokusu, u znatnoj meri uključuje referencijalnu funkciju jezika; lirska, orijentisana ka prvom licu, intimno je povezana sa emotivnom funkcijom; poezija drugog lica prožeta je konativnom funkcijom, pa se odlikuje molećivom poniznošću odnosno bodrenjem — već prema tome da li je prvo lice podređeno drugom ili drugo prvom.

Pošto je naš letimični opis šest osnovnih funkcija verbalnog opštenja sada manje-više potpun, možemo nadopuniti našu shemu fundamentalnih činilaca odgovarajućom shemom funkcija:

	REFERENCIJALNA	
EMOTIVNA	POETSKA	KONATIVNA
	FATIČKA	
	METAJEZIČKA*	

* Redom kojim su izložene, funkcije verbalnog opštenja imaju u originalu sledeće nazive: REFERENTIAL, EMOTIVE, CONATIVE, PHATIC, METALINGUAL, i POETIC (primedba prevodioca).

Šta je empirijski lingvistički kriterijum poetske funkcije? I posebno, šta sačinjava onu neophodnu odliku inherentnu svakom odlomku poezije? Da bismo odgovorili na ovo pitanje moramo se podsetiti dvaju osnovnih načina raspoređivanja koji se primenjuju u verbalnom ponašanju, *selekcije* i *kombinacije*. Ako je tema poruke »dete«, govornik selekcijom izdvaja jednu od postojećih i manje ili više sličnih imenica kao što su dete, čedo, mališan, detence — koje su sve u određenom smislu ekvivalentne — a potom, da bi o ovoj temi dao neki komentar, on može da izabere jedan od semantički srodnih glagola: spava, drema, dremucka, pajki. Dve izabrane reči kombinuju se u govornom lancu. Selekcija se vrši na bazi ekvivalentnosti, sličnosti i nesličnosti, sinonimnosti i antonimnosti, dok je kombinacija, koja se odnosi na ustrojstvo sekvence, zasnovana na blizini.* *Poetska funkcija projektuje princip ekvivalentnosti iz ose selekcije u osu kombinacije*. Ekvivalentnost se uzdiže do konstitutivnog načela sekvence. U poeziji se jedan slog izjednačuje sa bilo kojim drugim slogom iste sekvence; uzima se da je naglasak reči jednak naglasku reči, kao što se nenaglašenost jednači sa nenaglašenošću; prozodijska dužina odgovara dužini, a kratkoća kratkoći; granica reči jednaka je granici reči, odsustvo granice drugom takvom odsustvu; sintaksička pauza jednaka je sintaksičkoj pauzi, a odsustvo pauze — odsustvu pauze. Slogovi se pretvaraju u jedinice mere, kao i more** ili naglasci.

Može se staviti primedba da i metajezik pribegava sekventivnoj upotrebi ekvivalentnih jedinica, kombinujući sinonimne izraze u jednadžbenu rečenicu: $A = A$ (»*Kobila*

* Skrećemo pažnju na činjenicu da Jakobson ovde i drugde, povlačeći ove distinkcije na kojima zasniva veliki deo svojih analiza, daje precizan tehnički smisao rečima od kojih neke, naročito u prevodu, imaju i svoju slobodniju svakodnevnu upotrebu. Dva *osnovna načina raspoređivanja verbalnog materijala jesu* selekcija (*selection*) i kombinacija (*combination*); prvi je zasnovan na principu sličnosti (*similarity*), odnosno paradigmatske ekvivalentnosti u jezičkom sistemu, dakle van konkretnih iskaza, a drugi počiva na principu blizine (*contiguity*), odnosno sintagmatskog susedstva (dodira, kontakta) u jezičkom procesu, dakle u okviru konkretnih iskaza. Poetski izvod prvog jeste metafora, a drugog metonimija. Prema tome, svaku pojavu termina »sličnost« i »blizina« u našem tekstu treba smestiti u ovaj pojmovni okvir, koji je koncizno a produbljeno izložen naročito u drugom delu knjige navedene pod brojem 16 u priloženoj bibliografiji (primedba prevodioca).

** Mora je jedinica fonetske dužine koja otprilike odgovara kratkom glasu, odnosno polovini dugog glasa; ona se, dakle, u suštini odnosi na vreme potrebno za artikulaciju (primedba prevodioca).

je *ženka konja*«). Međutim, poezija i metajezik dijametralno su oprečni: u metajeziku se sekvenca upotrebljava da bi se izgradila jednačina, dok se u poeziji jednačina upotrebljava da bi se izgradila sekvenca.

U poeziji, a u izvesnoj meri i u latentnim manifestacijama poetske funkcije, sekvence omeđene granicom reči postaju srazmerne bez obzira na to da li se osećaju kao izohrone ili gradirane.* Primer »Džoun i Mardžeri« ilustrovao nam je poetski princip slogovne gradacije — isti princip koji je na kraju srpskih narodnih epova dostigao vrednost zakona (32). Bez svoje dve daktilske reči engl. kombinacija »*in*nocent *by*stander« (nedužni posmatrač) teško da bi ikad postala otrcana fraza. Simetrija triju dvosložnih glagola sa identičnim početnim konsonantom i završnim vokalom dodala je sjaj lakonskoj pobedonosnoj poruci Cezarovoj: »*Veni, vidi, vici*«.

Mera sekvenci jeste sredstvo koje izvan poetske funkcije ne nalazi primene u jeziku. Samo u poeziji, sa njoj svojstvenim redovnim ponavljanjem ekvivalentnih jedinica, doživljava se takt govornog toka, kao što je to slučaj — da navedemo jednu drugu semiotičku strukturu — sa taktom u muzici. Džerard Manli Hopkins, istaknut tragalac u nauci o poetskom jeziku, definisao je stih kao »govor koji u celosti ili delimično ponavlja istu glasovnu figuru« (13). Hopkinsovo sledeće pitanje — »No da li je sve što je u stihu poezija?« — može dobiti određen odgovor čim poetska funkcija prestane da bude proizvoljno ograničavana na domen poezije. Mnemotehnički stihovi koje citira Hopkins (kao »Trideset dana ima septembar«), jezičke kreacije moderne reklame, stihovani srednjovekovni zakoni koje pominje Loc (28), ili stihovane naučne rasprave na sanskritu koje se u indijskoj tradiciji strogo odvajaju od istinske poezije (*kāvya*) — svi ovi metrički tekstovi služe se poetskom funkcijom a da pritom ovoj funkciji ipak ne dodeljuju onu prinuđujuću, određujuću ulogu koju ima u poeziji. Tako stih ustvari prelazi granice poezije, ali u isti mah uvek podrazumeva poetsku funkciju. Izgleda da nijedna ljudska kultura ne zanemaruje

* Izohrone su one sekvence čija je fonetska dužina jednaka, a gradirane su one koje pokazuju (ovde) razliku u kvantitetu (primedba prevodioca).

stihotvorstvo, dok ima mnogo kulturnih tipova bez »primenjenih« stihova; a i u onim kulturama koje znaju i za čisto i za primenjeno stihotvorstvo stihovi ovog potonjeg tipa javljaju se kao sekundaran, nesumnjivo izveden fenomen. Adaptacija poetskih sredstava u neku heterogenu svrhu ne prikriva njihovu primarnu suštinu, upravo kao što elementi emotivnog jezika, kad se koriste u poeziji, još uvek zadržavaju svoj emotivni prizvuk. Čovek koji želi da ometa rad nekog parlamentarnog tela može da recituje »Hijavatu« zbog dužine ovog teksta, pa ipak poetičnost i dalje ostaje njegova prevashodna svrha. Očigledno je da postojanje stihovanih, muzičkih i slikovnih reklama ne odvaja pitanja stiha ili muzičke i slikovne forme od izučavanja poezije, muzike i slikarstva.

Rezime ovoga bio bi da analiza stihova u celosti spada u kompetenciju poetike, koja se može definisati kao onaj deo lingvistike koji poetsku funkciju posmatra u njenom odnosu prema drugim funkcijama jezika. Poetika u širem smislu reči bavi se poetskom funkcijom ne samo u poeziji, gde je ova funkcija superponirana drugim funkcijama jezika, već i van poezije, gde je neka druga funkcija superponirana poetskoj funkciji.

»Glasovna figura« koja se ponavlja, u kojoj je Hopkins prepoznao tvorački princip stiha, može se bliže odrediti. Takva figura uvek se koristi najmanje jednim binarnim kontrastom relativno velike i relativno male istaknutosti (*prominence*) koju ostvaruju različiti delovi fonemske sekvence.

U okviru sloga prominentniji, nuklearni, silabički deo, koji sačinjava vršak sloga, stoji u opoziciji prema manje prominentnim, marginalnim, nesilabičkim fonemama. Svaki slog sadrži jednu silabičku fonemu (silabik), a interval između dve ovakve uzastopne slogotvorne foneme nose marginalne, neslogotvorne foneme, i to u nekim jezicima uvek a u drugim najčešće. U tzv. silabičkoj versifikaciji broj silabika u metrički ograničenom lancu (seriji taktova) je konstantan, dok prisustvo po jedne nesilabičke foneme ili grupe takvih fonema između svaka dva silabika metričkog lanca predstavlja konstantu samo u jezicima sa obaveznom pojavom nesilabika između silabika, kao i u onim stihovnim

sistemima koji ne dozvoljavaju hijat.* Jedna druga manifestacija tendencije ka jednoobraznom slogovnom modelu jeste izbegavanje zatvorenih slogova na kraju stiha, kakvo primećujemo npr. u srpskim epskim pesmama. Italijanski silabički stih pokazuje tendenciju da sekvencu vokala neprekinutu konsonantskim fonemama tretira kao jedan metrički slog (23, odeljci VIII—IX).

U nekim obrascima versifikacije slog je jedina konstantna jedinica mere stiha, i neka gramatička granica je jedina konstantna demarkaciona linija između odmerenih sekvenci; međutim, kod drugih obrazaca slogovi se dalje dele na prominentnije i manje prominentne, ili se dva nivoa gramatičkih granica razlikuju u svojoj metričkoj funkciji — granice reči i sintaksičke pauze; ponekad oboje u isti mah.

S izuzetkom onih varijanti tzv. slobodnog stiha koje su zasnovane isključivo na sparenim intonacijama i pauzama, svaki metar služi se slogom kao jedinicom mere bar u izvesnim odeljcima stihovane celine. Tako u čisto akcenatskom stihu (*sprung rhythm* ‚iskidani ritam' u Hopkinsovom rečniku)** broj slogova u uzlaznom delu (koji Hopkins naziva *slack* ‚labavim') može da varira, ali nizlazni deo (udar, iktus) konstantno sadrži samo jedan slog.***

U svakom akcenatskom stihu kontrast između veće i manje istaknutosti postiže se opozicijom slogova pod naglaskom i nenaglašenih slogova. Većina akcenatskih obrazaca koristi se u prvom redu kontrastom slogova sa naglaskom reči i bez njega, ali neke vrste akcenatskog stiha oslanjaju se na sintaksičke, frazne naglaske, one koje Vimzat i Bierdsli (55) navode kao »glavne naglaske glavnih reči« i koji kao prominentni ulaze u opoziciju sa slogovima bez takvog glavnog, sintaksičkog naglaska.

U kvantitativnom (»hronemskom«) stihu, dugi i kratki slogovi su međusobno oponirani kao više i manje promi-

* Hijat (»zev«) nastaje kad granica sloga padne između dva vokala, kao u sh-pa-uk, da-o, crno-ok (primedba prevodioca).

** Vrsta poetskog ritma koja predstavlja aproksimaciju prirodnog ritma govora; odlikuje se čestim naporednim javljanjem pojedinačnih naglašenih slogova i stopama različitog tipa čiji sled prekidaju nenaglašeni slogovi ili grupe takvih slogova koje se, međutim, ne računaju jer nemaju uticaja na kretanje ritma (primedba prevodioca).

*** Autor upotrebljava termine *upbeat* ‚uzlaz' i *downbeat* ‚nizlaz', pri čemu drugi odgovara iktusu a prvi svemu što mu prethodi, računajući od početka stiha, odnosno od prethodnog iktusa. Kod nekih metričkih obrazaca ova podela uglavnom se poklapa sa onom na parne i neparne slogove (primedba prevodioca).

nentni. Ovaj kontrast najčešće nose nukleusi slogova, fonemski dugi i kratki. Ali u metričkim obrascima kakve imaju starogrčki i arapski, koji izjednačuju dužinu »po položaju« sa dužinom »od prirode«, minimalni slogovi sastavljeni od jedne konsonantske foneme i vokala od jedne more oponirani su slogovima sa nekim suviškom (drugom vokalskom morom ili završnim konsonantom) kao prostiji i manje prominentni složenijima i prominentnijima.

Još uvek je otvoreno pitanje da li pored akcenatskog i hronemskog stiha postoji i »tonemski« tip versifikacije u jezicima u kojima razlike u silabičkim intonacijama služe razlikovanju reči (17). U klasičnoj kineskoj poeziji slogovi sa modulacijama (na kineskom *tsê* ‚skrenuti tonovi') oponirani su nemoduliranim slogovima (*p'ing* ‚ravni tonovi'), ali se čini da ispod ove opozicije leži hronemski princip, kao što je to podozrevao Polivanov (37) i pronicljivo tumačio Vang Li (52); u kineskoj metričkoj tradiciji se pokazuje da su ravni tonovi oponirani skrenutima kao dugi tonski vršci slogova kratkima, tako da stih počiva na opoziciji dužine i kratkoće.

Džozef Grinberg mi je skrenuo pažnju na jednu drugu varijantu tonemske versifikacije — stih pitalica na efičkom,* zasnovan na tonskom nivou. U primeru koji navodi Simons (47, str. 228), pitanje i odgovor obrazuju dva oktosloga sa podjednakom distribucijom visokotonskih (*v*) i niskotonskih (*n*) silabika; pored toga, u svakom polustihu poslednja tri od postojeća četiri sloga pokazuju identičan tonemski obrazac: *nvvn* / *vvvn* // *nvvvn* / *vvvn* //. Dok kineska versifikacija izgleda kao osoben varijetet kvantitativnog stiha, stih efičkih pitalica povezan je sa uobičajenim akcenatskim stihom opozicijom dvaju stepeni istaknutosti (jačine ili visine) vokalnog tona. Prema tome, metrički sistem versifikacije može se zasnivati samo na opoziciji slogovnih vršaka i margina (silabički stih), na relativnom nivou vršaka (akcenatski stih), i na relativnoj dužini slogovnih vršaka ili celih slogova (kvantitativni stih).

U udžbenicima književnosti se ponekad susrećemo sa sujevernim protivstavljanjem silabizma kao pukog meha-

* Jedan od jezika zapadne Afrike (primedba prevodioca).

ničkog brojanja slogova živom pulsiranju akcenatskog stiha. Međutim, ako ispitamo binarne metre* strogo silabičke a u isti mah i akcenatske versifikacije, primetićemo dva homogena niza talasastih vršaka i udolina. Od ove dve valovite krive, ona silabička nosi nuklearne foneme u grebenima a, u većini slučajeva, marginalne foneme u udolinama; dok akcenatska kriva, koja leži na silabičkoj, po pravilu smenjuje naglašene slogove u vršku sa nenaglašenima u dnu.

Radi poređenja sa engleskim metrima koje smo nadugačko razmotrili, skrenuo bih vam pažnju na slične ruske binarne stihovne forme koje su tokom poslednjih pedeset godina odista iscrpno ispitivane (videti naročito 49). Struktura ovog stiha može se veoma detaljno opisati i interpretirati u terminima ulančanih verovatnoća. Pored obavezne granice reči između redaka, koja predstavlja invarijantu svekolikih ruskih metara, u klasičnom obrascu ruskog silabičkog akcenatskog stiha (»silabičko-tonskog« u domaćoj terminologiji) nalazimo sledeće konstante: 1) broj slogova u retku od njegovog početka do poslednjeg udara je stabilan; 2) ovaj poslednji udar uvek nosi naglasak reči; 3) naglašen slog ne može da padne na uzlazni deo ako je udar ispunjen nekim nenaglašenim slogom iste reči (tako da naglasak reči može da se poklopi sa uzlaznim delom jedino ukoliko pripada jedinici koju sačinjava jednosložna reč).

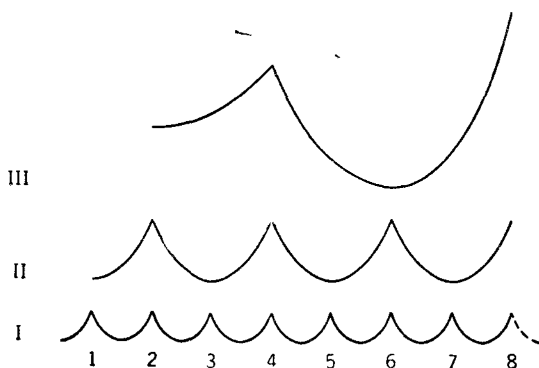
Naporedo s ovim karakteristikama, obaveznim za svaki redak komponovan u nekom datom metru, postoje odlike koje nisu konstantno prisutne ali koje se javljaju sa visokim stepenom verovatnoće. Pored signala koji će se izvesno pojaviti (»verovatnoća jedan«), u pojam metra ulaze i signali koji će se verovatno pojaviti (»verovatnoća manja od jedan«). Poslužujući se Čerijevim (5) opisom ljudskog komuniciranja, mogli bismo da kažemo da je jasno da čitalac poezije »možda nije u stanju da snabde numeričkim frekvencama« konstituente metra, ali u onoj meri u kojoj razabire oblik stiha on nesvesno nazire i njihov »poredak po rangu«.**

* Tj. dvodelne, kakvi su trohej i jamb (primedba prevodioca).
** *Rank order* — pod ovim terminom ispitivači statističkih odlika jezika podrazumevaju mesto jedne reči na spisku sačinjenom prema frekvenciji pojavljivanja.



Kod ruskih binarnih metara, svi neparni slogovi računajući unatrag od poslednjeg udara — kratko rečeno, svi uzlazni delovi — obično su nenaglašeni, s izuzetkom jednog veoma niskog procenta naglašenih jednosložnih reči. Svi parni slogovi, opet računajući unatrag od poslednjeg udara, ispoljavaju izrazitu težnju ka slogovima pod naglaskom reči, ali je verovatnoća njihovog pojavljivanja neravnomerno raspoređena među uzastopnim udarima u retku. Što je veća relativna frekvenca naglasaka reči u nekom datom udaru, to je niži skor koji beleži prethodni udar. Kako je poslednji udar konstantno pod naglaskom, pretposlednji beleži najniži procenat naglasaka reči; u udaru koji ovom prethodi njihov je broj opet veći, ali ne dostiže maksimum koji postiže poslednji udar; jedan udar dalje, idući ka početku retka, količina naglasaka ponovo pada, ne dostižući minimum pretposlednjeg udara; itd. Tako distribucija naglasaka reči među udarima u okviru retka, odnosno podela na snažne i slabe udare, obrazuje jednu *regresivnu talasastu krivu*, superponiranu valovitom smenjivanju nizlaza i uzlaza. Uzgred rečeno, tu se postavlja i veoma privlačno pitanje odnosa između snažnih udara i fraznih naglasaka.

Ruski binarni metri otkrivaju slojevit poredak triju talasastih krivih: (I) smenjivanje slogovnih nukleusa i mar-



Skica 1

pojedinačnih reči u datom tekstu. Zipf je pokazao da je proizvod učestalosti upotrebe pojedinih reči i njihovog poretka po rangu približno konstantan za razne vrste tekstova (primedba prevodioca).

gina; (II) podela slogovnih nukleusa na nizlaze i uzlaze koji se smenjuju; i (III) smenjivanje snažnih i slabih nizlaza (udara). Na primer, ruski muški jampski tetrametar devetnaestog i ovog veka može se predstaviti skicom 1, a sličan trogubi obrazac javlja se i u odgovarajućim engleskim formama.

U Šelijevom jampskom retku »Laugh with an inextinguishable laughter« (»Smej se neugasivim smehom«), od pet udara tri su lišena naglaska reči. Od šesnaest udara u u sledećem katrenu iz Pasternakovog skorašnjeg jampskog tetrametra *Zemlja*, sedam ih je bez naglaska:

I úlica za panibráta
S okónnicej podslepovátoj,
I béloj nóči i zakátu
Ne razminút'sja u reki.

Kako se velika većina udara podudara sa naglascima reči, slušalac ili čitalac ruskih stihova očekuje, s visokim stepenom verovatnoće, da će u svakom parnom slogu jampskih redaka naići na naglasak reči; ali na samom početku Pasternakovog katrena četvrti i, jednu stopu dalje, šesti slog — i u prvom i u sledećem retku — suočavaju ga s *izneverenim očekivanjima.* — Stepen ovakvog »izneveravanja« veći je kad naglasak nedostaje u snažnom udaru, a osobito je upadljiv kad dva uzastopna udara nose nenaglašene slogove. Nenaglašenost dvaju susednih udara je to manje verovatna i utoliko iznenadnija kada, kao u jednom kasnijem retku iste pesme, obuhvati ceo polustih: »Čtoby za gorodskóju grán'ju« [stəbyzəgərackóju grán'ju]. Očekivanje o kome je reč zavisi od tretmana određenog udara u pesmi i, šire, u svekolikoj postojećoj metričkoj tradiciji. Međutim, u pretposlednjem udaru nenaglašenost može da odnese prevagu nad naglaskom. Tako u ovoj pesmi samo 17 redaka od 41 imaju naglasak reči na svom šestom slogu. Pa ipak, u ovakvom jednom slučaju inercija naglašenih parnih slogova u alternaciji sa nenaglašenim neparnim slogovima u izvesnoj meri nas navodi da očekujemo naglasak i na šestom slogu jampskog tetrametra.

Sasvim je prirodno što je Edgar Alan Po, pesnik i teoretičar izjalovljene anticipacije, bio taj koji je metrički

i psihološki ocenio ljudski smisao za zadovoljenje koje izaziva neočekivano na mestu gde se nešto očekivalo — pri čemu je i jedno i drugo nezamislivo bez svoje suprotnosti, »kao što zlo bez dobra postojati ne može« (36). Ovde bismo lako mogli primeniti formulu Roberta Frosta iz »Figure koju pesma obrazuje«: »Figura je ista kao i za ljubav« (8).

Takozvana pomeranja naglaska reči u višeložnim rečima od udara ka uzlaznom delu (»obrnute stope«), za koja ne znaju standardne forme ruskog stiha, sasvim su obična u engleskoj poeziji posle metričke ili sintaksičke pauze, ili oboga zajedno. Primer gde se to lako može primetiti jeste ritmičko variranje istog prideva u Miltonovom »Infinite wrath and infinite despair« (»*Beskrajan gnev i* beskrajan očaj«). U retku »Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee« (»Bliže, moj bože, tebi, bliže tebi«), naglašeni slog jedne iste reči javlja se dvaput u uzlaznom delu, najpre na početku retka a zatim na početku fraze. Ova sloboda, koju komentariše Jespersen (20) i koja je raširena u mnogim jezicima, može se u potpunosti objasniti osobenim značenjem odnosa između uzlaza i udara koji mu neposredno prethodi. Gde neposrednost takvog spoja ometa ubačena pauza, uzlazni deo postaje nekom vrstom *syllaba anceps.**

Pored pravila na kojima počivaju obavezne odlike stiha, na metar se odnose i pravila po kojima se upravljaju njegove neobavezne osobine. Mi smo skloni da pojave kao što je odsustvo naglaska u udarima i njegovo prisustvo u uzlazima označimo kao devijacije, ali moramo imati na umu da su to dozvoljena kolebanja, odstupanja u okviru granica koje nameće zakon. Govoreći rečnikom britanskog Parlamenta, ovo nije opozicija njegovom veličanstvu metru nego opozicija njegov*og* veličanstv*a*. A kad je reč o stvarnim prekoračenjima metričkih zakona, razmatranje takvih prekršaja doziva u sećanje Osipa Brika, možda najvatrenijeg od svih ruskih formalista, koji je imao običaj da kaže kako se političkim zaverenicima sudi i presuđuje samo za neuspele pokušaje nasilnog prevrata, jer su u slučaju uspešnog državnog udara sami zaverenici ti koji preuzimaju

* Slog na kraju metričke jedinice, čiji kvantitet ostaje nejasan zbog pauze koja mu sledi (primedba prevodioca).

ulogu sudija i tužilaca. Ako prekršaji metričkih zakona uhvate korena, oni sami postaju metrička pravila.

Daleko od toga da bude apstraktna, teoretska shema, metar — ili, eksplicitnije rečeno, *plan stiha* (»*verse design*«) — sačinjava podlogu strukture svakog pojedinog retka — odnosno, u logičkoj terminologiji, svake pojedine *instance stiha* (»*verse instance*«). Plan i instanca su korelativni pojmovi. Plan stiha određuje invarijantne osobine instanci i postavlja granice varijacija. Pevač srpskog narodnog epa pamti, izvodi i velikim delom improvizuje na hiljade, a pokatkad i na desetine hiljada redaka, i njihov metar živi u njegovoj svesti. Iako nije kadar da apstrahuje njegova pravila, on primećuje i odbija da prihvati čak i najlakše prekršaje ovih pravila. Svaki redak srpskog epa sadrži tačno deset slogova i praćen je sintaksičkom pauzom. Pored toga, obavezna granica reči pada ispred petog sloga a obavezno odsustvo granice reči ispred četvrtog i desetog sloga. Najzad, stih poseduje značajne kvantitativne i akcenatske odlike (upor. 18, 19).

Ovaj srpski epski prekid, zajedno sa mnogim sličnim primerima koje nam pruža komparativna metrika, ubedljivo upozorava da je poistovećenje prekida sa sintaksičkom pauzom pogrešno. Obavezna granica reči ne sme se kombinovati sa pauzom — ona čak nije predviđena ni da bude primetna za uho. Analiza gramofonski snimljenih srpskih epskih pesama dokazuje da nema obaveznih čujnih signala prekida; pa ipak, svaki pokušaj uklanjanja granice reči ispred petog sloga beznačajnom izmenom reda reči smesta nailazi na otpor narodnog pevača. Gramatička činjenica da četvrti i peti slog pripadaju dvema različitim rečima dovoljna je za ocenu mesta gde dolazi prekid. Na taj način, plan stiha daleko prevazilazi pitanja pukog zvučnog oblika; to je daleko šira jezička pojava, i ona se ne da iscrpsti nikakvim izdvajanjem fonetskih jedinica.

Rekoh »jezička pojava«, iako Čatman (4) tvrdi da »metar postoji kao sistem izvan datog jezika«. Da, metar se javlja i u drugim umetnostima koje se bave vremenskim sledom. Ima mnogo lingvističkih problema — na primer sintaksa — koji takođe prekoračuju granicu jezika i koji su zajednički različitim semiotičkim sistemima. Možemo

čak govoriti o gramatici saobraćajnih signala. Tu postoji signalizacioni kod prema kome žuto svetlo kombinovano sa zelenim upozorava da će slobodan prolaz uskoro biti obustavljen, a u kombinaciji sa crvenim najavljuje skori prekid zastoja; ovakav žuti signal pokazuje tesnu analogiju sa perfektivnim glagolskim vidom. Međutim, poetski metar ima toliko mnogo suštastveno jezičkih osobenosti da ga je najzgodnije opisati sa čisto lingvističkog stanovišta.

Dodajmo da ne treba zanemariti nijednu od jezičkih osobina kojima se odlikuje plan stiha. Tako bi, na primer, odricanje konstitutivne vrednosti intonacije u engleskim metrima predstavljalo dosta ozbiljnu grešku. Da i ne govorimo o njenoj fundamentalnoj ulozi u metrima takvog majstora engleskog slobodnog stiha kao što je Vitman, nemogućno je ne obratiti pažnju na metrički značaj pauzalne intonacije (»završna junktura«), bilo »kadence« ili »antikadence« (22), u pesmama kao što je »Otmica uvojka«, gde se namerno izbegava anžambman (opkoračenje).* Ali čak ni izrazito nagomilavanje anžambmana nikad ne uspeva da prikrije njihov digresivni, varijacioni status; oni uvek podvlače normalnu podudarnost sintaksičke pauze i pauzalne intonacije sa metričkom granicom. Kakav god bio način čitanja recitatora, intonacione prinude pesme ostaju na snazi. Intonacioni obris svojstven jednoj pesmi, jednom pesniku, jednoj pesničkoj školi jedna je od najvažnijih tema koje su uzeli u razmatranje ruski formalisti (6, 56).

Plan stiha otelovljuje se u instancama stiha. Obično se slobodno variranje ovih instanci označava pomalo dvosmislenom rečju »ritam«. Variranje *instanci stiha* u okviru date pesme mora se strogo razlučivati od varijabilnih *instanci izvođenja* (»*delivery instance*«). Namera da se »opiše redak pesme onako kako se u stvarnosti izvodi« od manje je koristi za sinhronu i istorijsku analizu poezije

* Termin *juncture* u novijoj američkoj lingvistici obuhvata pitanja kontakta između fonema, a po nekima i morfema kao gramatičkih jedinica, u govornom lancu; završna junktura je pauza koja nastupa na kraju iskaza odnosno, u nekim slučajevima, intonacione celine. Ovaj krug pojava ranije je proučavan pod drugim imenima, kao *sound-junction* kod Svita ili *Grenzsignale* kod Trubeckog. Karcevski, na čiju upotrebu termina *cadence* i *anticadence* Jakobson ovde upućuje, pod prvim od njih podrazumeva intonaciono obeležavanje kraja celine koja predstavlja rečenicu, a pod drugim intonaciono diferenciranje rečeničnih delova. Anžambman je opkoračenje granice stiha pri kome dve tesno povezane reči u rečenici ostaju rastavljene tom granicom, kao u primeru iz Hopkinsa datom nešto niže (primedba prevodioca).

nego za proučavanje recitovanja poezije u sadašnjosti i prošlosti. Istina je, međutim, prosta i jasna: »Ima mnogo načina da se kaže ista pesma — i ovi se međusobno mnogostruko razlikuju. Kazivanje je događaj, ali sama pesma, ako je uopšte ima, mora biti nekakav trajan predmet«. Ovaj mudri memento Vimzata i Bierdslija (55) odista spada među osnovne stvari u modernoj metrici.

U Šekspirovim stihovima drugi, naglašeni slog reči »absurd« obično pada na udar, ali jednom u trećem činu »Hamleta« pada na uzlazni deo: »No, let the candied tongue lick absurd pomp« ,Ne, nek' ušećeren jezik liže smešni sjaj'. Recitator može da skandira reč »absurd« u ovom retku s naglaskom na prvom slogu, ili da poštuje završni naglasak reči u skladu sa standardnom akcentuacijom. On može i da potčini naglasak reči na pridevu jakom sintaksičkom naglasku glavne reči koja mu sledi, kako to napominje Hil: »Nó, lèt thĕ cândĭed tóngue lĭck ăbsùrd pómp« (11) — kao u Hopkinsovoj koncepciji engleskih antispasta:* »regrét nĕver« (13). Postoji, najzad, mogućnost emfatičkih modifikacija bilo kroz »lelujavu akcentuaciju« (*schwebende Betonung*) koja bi obuhvatila oba sloga, bilo eksklamacionim pojačanjem prvog sloga [àb-súrd]. Ali za koje se god rešenje recitator odlučio, pomeranje naglaska reči sa nizlaza na uzlaz bez prethodne pauze još uvek privlači pažnju, i trenutak izneverenog očekivanja ostaje delotvoran. Gde god recitator stavio akcenat, protivrečnost između engleskog naglaska reči na drugom slogu reči »absurd« i udara pripojenog prvom slogu i dalje živi kao sastavna odlika instance stiha. Tenzija između iktusa i uobičajenog naglaska reči svojstvena je ovom retku nezavisno od njegovih različitih realizacija u tumačenju raznih glumaca i čitalaca. Kako Džerard Manli Hopkins primećuje u predgovoru svojim pesmama, »dva ritma na neki način teku naporedo« (14). Njegov opis ovakvog kontrapunktalnog toka može se reinterpretirati. Pridodavanje jednog principa ekvivalentnosti sledu reči, ili, drukčije rečeno, *montiranje* metričke forme na uobičajenu govornu

* Antispast je metrička stopa ili sistem od četiri sloga gde je prva kadenca jampska a druga trohejska (primedba prevodioca).

formu, nužno izaziva doživljaj dvostrukog, dvoznačnog oblika kod svakoga ko poznaje dati jezik i stih. Ovaj doživljaj donose i sticanja i razilaženja ovih dveju formi, i ispunjena i izneverena očekivanja.

Način na koji se data instanca stiha ostvaruje u datoj instanci izvođenja zavisi od *plana izvođenja* (*»delivery design«*) recitatora; on može čvrsto da se drži nekog stila skandiranja, da se prikloni prozodiju koji je blizak prozi, ili da slobodno osciluje između ova dva pola. Moramo se čuvati simplicističkog binarizma koji bi dva para sveo na jednu jedinu opoziciju, bilo brisanjem kardinalne distinkcije između plana stiha i instance stiha (kao i između plana izvođenja i instance izvođenja), bilo pak neopravdanim poistovećenjem instance izvođenja i plana izvođenja sa instancom stiha i planom stiha.

»But tell me, child, your choice; what shall I buy
You?« — »Father, what you buy me I like best.«

»Pa kaži mi, dete, svoj izbor: šta da kupim
ti?« — »Oče, što mi kupiš to najviše volim.«

Ova dva retka iz Hopkinsovog »Lepog srca« sadrže težak anžambman koji stavlja granicu stiha ispred završne jednosložne reči jedne fraze, jedne rečenice, jednog iskaza. Recitovanje ovih pentametara može biti strogo metričko, sa jasnom pauzom između »buy« i »you« i izostavljenom pauzom posle zamenice; ili, nasuprot tome, do izraza može doći jedan prozno usmeren manir, bez ikakvog razdvajanja reči »buy you« i sa jasno izraženom pauzalnom intonacijom na kraju pitanja. Međutim, nijedan od ova dva načina recitovanja ne može da prikrije hotimični raskorak između metričke i sintaksičke deobe. Stihovni oblik jedne pesme ostaje potpuno nezavisan od njenog varijabilnog izvođenja — čime ipak ne bih želeo da svedem na nulu primamljivo pitanje *Autorenleser*-a i *Selbstleser*-a, koje je potegao Zifers (46).*

Nema sumnje da je stih po prevashodstvu povratna »glasovna figura«. Uvek po prevashodstvu, ali nikad i jedinstveno. Svi pokušaji ograničavanja takvih poetskih

* Ova distinkcija odnosi se na pesmu kako je čita sam čitalac i kako je čuje u izvođenju autora (primedba prevodioca).

konvencija kao što su metar, aliteracija ili rima na nivo zvuka su primeri spekulativnog umovanja lišenog svake empirijske podloge. Projektovanje jednadžbenog principa u sekvencu ima mnogo dublje i šire značenje. Valerijev način gledanja na poeziju kao na »oklevanje između zvuka i smisla« (upor. 50) daleko je realističniji i naučniji od svakog jednostranog fonetskog izolacionizma.

Premda se rima po definiciji temelji na redovnom povratu ekvivalentnih fonema ili fonemskih grupa, njeno tretiranje isključivo sa stanovišta zvuka predstavljalo bi nezdravo uprošćenje. Rima nužno uključuje semantički odnos između rimovanih jedinica (»drúgā u rimi«, kako ih Hopkins naziva). Pri pažljivom ispitivanju jedne rime pred nas se postavlja pitanje da li je to homeoteleuton, koji sučeljava slične derivacione ili flektivne sufikse (ili oboje: »congratulations« — »decorations«), ili opet da li rimovane reči pripadaju jednoj ili različitim gramatičkim kategorijama. Tako, primera radi, Hopkinsovu četvorostruku rimu sačinjava slaganje dveju imenica — »kind« i »mind« — koje kontrastiraju sa pridevom »blind« i glagolom »find«. Ima li izvesne semantičke bliskosti, neke vrste metaforičnog poređenja između rimovanih leksičkih jedinica, kao u primerima »dove« — »love« (golub — ljubav), »light« — »bright« (svetlo – jarko), »place« — »space« (mesto — prostor), »name« — »fame« (ime – slava)? Da li rimovani članovi vrše istu sintaksičku funkciju? Razlika između morfološke klase i sintaksičke primene može biti istaknuta u rimi. Tako su u Poovim stihovima »While I nodded, nearly *napping*, suddenly there came a *tapping*, As of someone gently *rapping*« sve tri rimovane reči, iako morfološki podudarne, sintaksički različite. Da li su potpuno ili delimično homonimne rime zabranjene, od li se tolerišu ili im se daje prednost? Takvi potpuni homonimi kao »son« — »sun«, »I« — »eye«, »eve« — »eave«, a s druge strane eho-rime kao »December« — »ember«, »infinite« — »night«, »swarm« — »warm«, »smiles« — »miles«? A kako stoji sa složenim rimama (kao Hopkinsove »enjoyment« — »toy meant« ili »began some« — »ransom«), gde se reč kao jedinica slaže s grupom reči?

Jedan pesnik ili pesnička škola mogu biti orijentisani u pravcu gramatičke rime ili protiv nje; rime moraju biti

ili gramatičke ili antigramatičke; jedna agramatička rima, ravnodušna prema odnosu između zvuka i gramatičke strukture, pripadala bi, kao i svaki agramatizam, verbalnoj patologiji. Ako jedan pesnik teži izbegavanju gramatičkih rima, za njega — kao što je rekao Hopkins — »postoje dva elementa lepote koju rima daruje duhu: sličnost ili istovetnost zvuka i nesličnost ili različitost značenja« (13). Kakav god bio odnos između zvuka i značenja u različitim tehnikama rime, obe sfere su nužno zahvaćene. Posle Vimzatovih dubokih zapažanja o značenjskoj prirodi rime (54) i pronicljivih modernih studija o obrascima slavenske rime, proučavaocu poetike bilo bi teško da brani mišljenje po kome rime označavaju jedino na veoma neodređen način.

Rima je samo poseban, zgusnut slučaj jedne znatno opštije — možemo čak da kažemo fundamentalne — pojave u poeziji, naime *paralelizma.* I ovde je Hopkins, u svojim studentskim radovima iz 1865, ispoljio čudesan intuitivni uvid u strukturu poezije:

»Onaj deo poezije koji je stvar veštine, a možda smemo da kažemo i vaskolika umetnička veština, svodi se na princip paralelizma. Struktura poezije jeste struktura neprekidnog paralelizma, koji se proteže od tehničkih takozvanih paralelizama hebrejske poezije i antifona crkvene muzike do isprepletenosti grčkog, italijanskog ili engleskog stiha. Ali dve vrste paralelizma nužno postoje — jedna gde je opozicija jasno obeležena, i druga gde je ona pre prelazna ili hromatska. Samo se prva vrsta, ona sa obeleženim paralelizmom, tiče strukture stiha — u ritmu (povraćaj izvesnog sleda slogova), u metru (povraćaj izvesnog ritamskog sleda), u aliteraciji, u asonanci i u sliku. Snaga ovog povraćaja začinje jedan odgovarajući povraćaj ili paralelizam u rečima ili u misli, i — govoreći grubo, o težnji više no o neizbežnom ishodu — izrazitiji paralelizam u strukturi bilo elaboracije bilo emfaze začinje izrazitiji paralelizam u rečima i smislu ... Izrazito obeleženoj, nagloj vrsti paralelizma pripadaju metafora, poređenje, parabola itd., gde se efekat traži u sličnosti stvari, i antiteza, kontrast itd., gde se on traži u nesličnosti« (13).

Kratko rečeno, ekvivalentnost zvuka, projektovana u sekvencu kao njen konstitutivni princip, neminovno uklju-

čuje semantičku ekvivalentnost, i na svakom jezičkom nivou svaka konstituenta takve jedne sekvence izaziva jedan od dva korelativna doživljaja koje Hopkins zgodno definiše kao »upoređivanje radi sličnosti« i »upoređivanje radi nesličnosti«.

Folklor nam nudi najizrazitije definisane i najstereotipnije forme poezije, naročito podesne za strukturalno ispitivanje (kao što je Sebeok pokazao na čeremiskim* primerima, 45). One oralne tradicije koje se služe gramatičkim paralelizmom da bi povezale uzastopne retke, npr. obrasci ugro-finskog stiha (vid. 2, 48) ili, u velikoj meri, ruska narodna poezija, mogu se plodonosno analizirati na svim jezičkim nivoima — fonološkom, morfološkom, sintaksičkom i leksičkom: mi tu saznajemo koji se elementi koncipiraju kao ekvivalentni i kako se sličnost na izvesnim nivoima razblažuje uočljivim razlikama na drugima. Takve forme nam omogućuju da proverimo Ransomovu mudru sugestiju da »proces kombinovanja metra i značenja jeste organski akt poezije, koji uključuje sva njena važna obeležja« (40). Ove tradicionalne strukture jasnog oblika mogu da rasteraju Vimzatovu sumnju u mogućnost pisanja gramatike uzajamnog dejstva između metra i smisla, kao i gramatike rasporeda metafora (54). Čim se paralelizam uzdigne do kanona, uzajamno delovanje metra i značenja i raspored tropa prestaju da budu »slobodni i individualni i nepredvidljivi delovi poezije«.

Prevedimo koji tipičan redak iz ruskih svadbenih pesama o pojavi mladoženje:

Mlad delija tremu prilazio,
Vasilije dvoru prihodio.

Prevod je doslovan; međutim, glagoli u obema ruskim klauzama stoje na kraju** (Dobroj mólodec k séničkam privoráčival, // Vasílij k téremu prixážival). Ova dva retka sintaksički i morfološki potpuno odgovaraju jedan drugom. Oba predikativna glagola imaju iste prefikse i sufikse i istu

* Jedan od ugro-finskih jezika na teritoriji Sovjetskog Saveza (primedba prevodioca).

** Ovo upozorenje odnosi se na Jakobsonov engleski prevod, gde glagoli ne mogu da budu na kraju, i suvišno je ako je reč o srpskohrvatskom prevodu, gde oni normalno dolaze na kraju kao i u ruskom originalu (primedba prevodioca).

vokalsku alternaciju u osnovi; oni se podudaraju u vidu, vremenu, broju i rodu i, štaviše, sinonimni su. Oba subjekta, opšta imenica i vlastito ime, odnose se na istu osobu i obrazuju apozicionu grupu. Dva modifikatora mesta izražena su identičnim predloškim konstrukcijama, a prvi prema drugom stoji u odnosu sinegdohe.

Ovim stihovima može prethoditi jedan redak sličnog gramatičkog (sintaksičkog i morfološkog) ustrojstva: »Nit' siv soko gorom proletao« ili »Nit' konj vilen dvoru doletao«. »Sivi soko« i »vileni konj« ovih varijanata stavljaju se u metaforički odnos prema »mladom deliji«. Ovo je tradicionalni slavenski negativni paralelizam — opovrgavanje metaforičkog stanja u prilog faktičkog stanja. Negacija *ne* može se, međutim, izostaviti: »Jasjón sokol zá gory zaljótyval« (Siv je soko gorom proletao) ili »Retív kon' kó dvoru priskákival« (Konj je vilen dvoru doletao). U prvom od ova dva primera *metaforički* odnos se održava: mlad delija pojavio se u tremu, kao siv soko iz gore. Nasuprot tome, u drugom slučaju semantička veza postaje dvosmislena. Poređenje mladoženje koji se pojavljuje i konja u galopu kao da se nameće, ali u isti mah zaustavljanje konja na dvoru ustvari prethodi pristupanju junaka kući. Tako pesma, pre no što uvede jahača i kuću njegove ljube, evocira dodirne, *metonimijske* slike konja i dvorišta: posed umesto vlasnika, spoljašnjost umesto unutrašnjosti. Prikazivanje mladoženje može biti razbijeno na dva uzastopna trenutka čak i bez zamenjivanja jahača konjem: »Mlad delija dvoru dojezdio, // Vasilije tremu prihodio«. Na taj se način »vileni konj«, koji iskrsava u prethodnom retku u sličnom metričkom i sintaksičkom položaju kao »mladi delija«, pojavljuje istovremeno kao nešto slično ovom momku i kao njegov reprezentativan posed — pravo govoreći, kao *pars pro toto* za jahača. Slika s konjem prebiva na graničnoj liniji između metonimije i sinegdohe.* Iz ovih sugestivnih konotacija »vilenog konja« proističe metaforska sinegdoha: u svadbenim pesmama i drugim vidovima ruske

* Za razliku od sinegdohe, govorne figure koja celinu zamenjuje delom ili deo celinom, i metafore, gde se zamenjivanje vrši na principu sličnosti, metonimija se zasniva na zamenjivanju po blizini jedne slike drugoj. U mnogim slučajevima nema jasnih granica između ova tri tropa, kao što Jakobsonov primer lepo pokazuje (primedba prevodioca).

folklorne erotike, *retiv kon'* svojom izrazitom muškosti postaje latentan pa čak i otvoren falički simbol.

Još osamdesetih godina prošlog veka istakao je Potebnja, taj vrsni istraživač slavenske poetike, kako se u narodnoj poeziji, po svemu sudeći, simbol materijalizuje (postaje *oveščestvlen*), preobražava u dodatak ambijentu. »Još uvek simbol, on se ipak dovodi u neku vezu s radnjom. Tako se npr. poređenje iznosi u vidu vremenskog sleda« (38). U Potebnjinim primerima iz slavenskog folklora, vrba ispod koje prolazi devojka u isto vreme služi kao njena slika; drvo i devojka su istovremeno prisutni u istoj verbalnoj slici vrbe. Sasvim slično ovome, konj iz ljubavne pesme ostaje simbol polne moći ne samo dok momak moli devojku da nahrani njegovog paripa već i dok ga sedlaju, odvode u konjušnicu ili vezuju za stablo.

U poeziji ne samo fonološka sekvenca već, na isti način, i svaka sekvenca semantičkih jedinica teži jednačenju. Superponirana blizini, sličnost daje poeziji onu njenu sveprožimnu simboličku, mnogostruku, polisemantičku suštinu koju tako lepo nagoveštava Geteovo »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis« (»Sve prolazno samo je sličnost«). Stručnijim rečima rečeno, sve sekventno jeste poređenje. U poeziji, gde se sličnost nadograđuje na blizinu, svaka metonimija je pomalo metaforična a svaka metafora ima metonimijski prizvuk.

Ambiguitet predstavlja neotuđivu unutrašnju odliku svake poruke usredsređene na samu sebe, ukratko — prateću karakteristiku poezije. Ponovimo sa Empsonom: »Mahinacije ambiguiteta spadaju među same korene poezije« (7). Ne samo sama poruka već i njen pošiljalac i primalac postaju dvosmisleni. Pored pisca i čitaoca, tu su »ja« lirskog junaka ili fiktivnog pripovedača i »vi« ili »ti« navodnog primaoca dramskih monologa, molitava i poslanica. Primera radi, pesma »Rvač Jakov« upućena je Spasitelju od strane junaka u naslovu, dok u isto vreme deluje kao subjektivna poruka pesnika Čarlsa Vezlija njegovim čitaocima. Gotovo svaka poetska poruka jeste diskurs s nekom vrstom navoda, diskurs sa svim onim osobenim, zamršenim problemima koje »govor unutar govora« stavlja pred lingviste.

Primat poetske funkcije nad referencijalnom funkcijom ne utire predmet ali ga čini dvosmislenim. Dvosmislena poruka nalazi svoju paralelu u podeljenom pošiljaocu, podeljenom primaocu, a povrh toga još i u podeljenom predmetu, kakav se ubedljivo eksponuje u uvodnim rečima bajki različitih naroda — na primer, u uobičajenom uvodu pripovedača sa Majorke: »Aixo era y no era« (»Bilo je i nije bilo«: 9). Ponavljanje do koga dolazi unošenjem principa ekvivalentnosti u sekvencu čini ponovljivim ne samo sastavne sledove poetske poruke već i celu poruku. Ova sposobnost ponavljanja, neposrednog ili odgođenog, ovo opredmećenje poetske poruke i njenih konstituenata, ovo preobraćanje jedne poruke u nešto trajno — sve ovo predstavlja urođeno i delotvorno svojstvo poezije.

U sekvenci, gde sličnost leži povrh blizine, dve slične fonemske sekvence u međusobnoj blizini sklone su da dobiju paronomastičku funkciju: reči sličnog zvuka privlače se i značenjem. Istina je da prvi red završne strofe Poovog »Gavrana« obilato koristi ponovljene aliteracije, kao što beleži Valeri (50), ali »neodoljivi efekat« ovog retka i cele strofe prevashodno proističe iz nadmoćnog uticaja poetske etimologije.

And the Raven, never flitting, still is sitting, still *is sitting*
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
*Shall be lifted — nevermore.**

Gavranovo sedalo, »bleda bista Palade« (»the pallid bust of Pallas«), stapa se kroz »sonornu« paronomaziju /pæ ləd/

* Preplitanje zvuka i značenja na koje se Jakobson sprema da ukaže ne može se u nekoj većoj meri preneti ni u kakvom prevodu ove strofe; ipak ćemo je, radi prenošenja njenog opšteg smisla, dati u prevodu Slamniga i Šoljana:

I taj gavran, šuteć samo, još je tamo još je tamo,
Na Paladin kip je sjeo, što se iznad vrata diže,
Oči su mu slika prava zloduha, što sniva, spava,
Svjetlost, što ga obasjava, na tlu njegvu sjenu riše,
Moja duša iz tih sjena, što mi cijelu sobu skriše.
Ustat neće — nikad više!

— /pæ ləs/ u jednu organsku celinu (slično Šelijevom izlivenom retku »Sculptured on alabaster obelisk« /sk. lp/ — /l.b.st/ — /b.l.sk/). Ove dve sučeljene reči pre toga su bile stopljene u jednom drugom epitetu iste biste — *placid* /plæ sid/ »blag, miran« — što je pesnička blenda, a veza između onog koji sedi i sedala s svoje strane je još pojačana paronomazijom: »*b*ird or *b*ea*st* upon the ..... *b*u*st*« (»ptica il' bestija na ..... bisti«). Ptica »sedi // na bledoj bisti Palade poviše mojih vrata«, i gavran je na svom sedalu, uprkos ljubavnikovog imperativa »take thy form from off my door« (»nosi svoje obličje s mojih vrata«) prikovan za to mesto rečima /džʌ́st əbʌ́v/, koje daju blendu /bʌ́st/.

Neprekidni boravak groznog gosta izražen je lancem ingenioznih paronomazija, delom obrtnih — što se može i očekivati od takvog promišljenog eksperimentatora koji istražuje anticipatorni, regresivni *modus operandi*, takvog majstora u »pisanju natraške« kakav je Edgar Alan Po. U uvodnom retku ove završne strofe, »raven« (gavran) se, u susedstvu sumornog refrena »never« (nikad), još jednom pojavljuje kao otelovljeni odraz ovog »never« u ogledalu: /n.v.r/ — /r.v.n/. Upadljive paronomazije međusobno povezuju dva amblema večnog očajanja, najpre »the Raven, never flitting« na početku poslednje strofe, a zatim, u njenim poslednjim redovima, »shadow that lies floating on the floor« i »shall be lifted — nevermore«: /névər flítiŋ /—/flóutiŋ / ... /flór/ ... líftəd név́er/. Aliteracije koje su zapele za oko Valeriju obrazuju paronomastički niz: /stí.../ — /sít.../ — /stí.../ — /sit.../. Invarijantnost grupe naročito ističu varijacije u njenom poretku. Dva svetlosna efekta tipa *chiaroscuro* — »plamteći pogled« (»fiery eyes«) crne ptičurine i svetlost lampe koja baca njenu senku na pod (»his shadow on the floor«) — evociraju se da bi doprineli turobnosti cele slike, i opet su povezana »slikovitim efektom« paronomazija: /'ɔlðə sí:miŋ/ ... /dí: mənz/ ... /íz drí:miŋ/ — /ɔrim strí:miŋ/. »That shadow that lies« /láiz/ sparuje se s gavranovim očima (»eyes« /áiz/) u impresivno zaturenoj eho-rimi.

U poeziji, svaka upadljiva sličnost zvuka ocenjuje se sa stavnovišta sličnosti odnosno različnosti značenja. Ali

Poupov aliterativni poziv pesnicima — »the sound must seem an Echo of the sense« (zvuk se mora pričiniti odjekom smisla) — ima širu primenu. U referencijalnom jeziku veza između *signans*-a i *signatum*-a se prevashodno zasniva na njihovoj kodifikovanoj blizini, što se često, na način koji zbunjuje, naziva »proizvoljnošću verbalnog znaka«.* Relevantnost sprega *zvuk—značenje prosta je posledica nadograđivanja* sličnosti na blizinu. Glasovni simbolizam je neosporno objektivna relacija, zasnovana na pojavnoj povezanosti različitih čulnih puteva, a posebno vizuelnog i auditivnog doživljavanja. Ako su rezultati istraživanja u ovoj oblasti ponekad bili nejasni ili sporni, to je najpre otuda što se nije poklanjala dovoljna pažnja metodima psihološkog odnosno lingvističkog ispitivanja. Naročito je s lingvističkog gledišta pravu sliku često iskrivljavao nehat prema fonološkom aspektu govornih glasova, ili se opet radilo o neizbežno zaludnim operacijama s kompleksnim fonemskim jedinicama umesto s njihovim konačnim komponentama. Ali kad — pošto smo npr. obavili testove sa fonemskim opozicijama kao što je gravis/akut**. — upitamo da li je /i/ ili /u/ tamnije, neki od subjekata mogu da odgovore da im ovo pitanje nije jasno, ali teško da će ijedan da ustvrdi da je /i/ tamnije.

Poezija nije jedina oblast u kojoj glasovni simbolizam dolazi do izražaja, ali je to područje gde se unutrašnji spreg zvuka i značenja, prelazeći put od latentnog do očitog, manifestuje najopipljivije i najintenzivnije, kako je pokazano u Hajmsovom stimulativnom izlaganju (15). Iznadprosečno nagomilavanje izvesne klase fonema ili kontrastivno okupljanje dveju suprotnih klasa u glasovnom tkivu jednog stiha, jedne strofe, jedne pesme, deluje kao neka »donja struja značenja« — da se poslužimo slikovitim Poovim izrazom. U dvema polarizovanim rečima fonemski odnos može se slagati sa semantičkom opozicijom, kao kod ruskog /d'en'/ »dan« i /noč/ »noć«, sa akutnim vokalom i palatalizovanim konsonantima u danjem imenu i odgo-

* O terminima *signans* i *signatum*, kao i o Sosirovoj doktrini o proizvoljnosti verbalnog znaka i reakcijama koje je ona izazvala v. napred u raspravi »Traženje suštine jezika« (primedba prevodioca).

** O ovoj opoziciji i o drugim parovima distinktivnih obeležja u binarističkoj fonologiji v. napred u studiji »Fonologija i fonetika« (primedba prevodioca).

varajućim gravisnim vokalom u noćnom. Pojačavanje ovog kontrasta putem okruživanja prve reči akutnim i palatalizovanim fonemama, za razliku od gravitetom obojene fonemske okoline druge reči, čini zvuk temeljitim odjekom smisla. Ali u francuskom *jour* »dan« i *nuit* »noć« distribucija gravisnih i akutnih vokala je obrnuta, tako da Malarmeova »Tumaranja« podižu protiv njegovog maternjeg jezika optužbu da dodeljivanjem tamne boje danu a svetle noći ispoljava nastranost koja obmanjuje (30). Vorf kaže da kada u svom zvučnom obliku »jedna reč pokazuje akustičku sličnost sa svojim značenjem, mi to možemo da primetimo ... ali suprotan slučaj ostaje neprimećen«. Ipak poetski jezik, a posebno francuska poezija u onoj koliziji zvuka i značenja koju otkriva Malarme, teži fonološkoj alternaciji takvog jednog raskoraka i potapa »obrnutu« *distribuciju vokalskih obeležja time što* *nuit* okružuje niskotonskim a *jour* visokotonskim fonemama, ili pak pribegava semantičkom pomeranju: slike dana i noći zamenjuju slike svetlog i tamnog drugim sinestetičkim korelatima fonemske opozicije po tonalnosti i stavljaju, na primer, težak i topao dan u kontrast sa vazdušastom, svežom noći; jer »čini se da ljudski subjekti međusobno asociraju doživljaje svetlog, oštrog, tvrdog, visokog, lakog, brzog, tonski visokog, uskog itd. u jednoj dugačkoj seriji, a s druge strane doživljaje tamnog, toplog, savitljivog, mekog, tupog, niskog, teškog, sporog, tonski niskog, širokog itd. u drugoj dugačkoj seriji« (53, str. 267 i d.).

Koliko god u poeziji bio dejstven naglasak na ponavljanju, glasovno tkivo je daleko od toga da bude ograničeno na numeričke majstorije, i fonema koja se pojavljuje svega jednom, ali u nekoj ključnoj reči, u nekom prikladnom položaju, naspram kontrastivne pozadine, može steći vidan značaj. Kako su slikari imali običaj da kažu, »Un kilo de vert n'est pas plus vert qu'un demi kilo« (Kilogram zelene boje nije zeleniji od pola kilograma).

Svaka analiza poetskog glasovnog tkiva mora dosledno uzimati u obzir fonološku strukturu datog jezika i, pored opšteg koda, takođe i hijerarhiju fonoloških distinkcija u datoj pesničkoj konvenciji. Tako aproksimativne rime slovenskih naroda u oralnoj i u nekim stadijumima pisane

tradicije dopuštaju neslične konsonante u rimovanim članovima (kao češko *boty*, *boky*, *stopy*, *kosy*, *sochy*), ali, kako primećuje Nič (34), uzajamno slaganje zvučnih i bezvučnih konsonanata nije dozvoljeno, tako da navedene češke reči ne mogu da se rimuju sa *body*, *doby*, *kozy*, *rohy*. U pesmama nekih američkih indijanskih naroda, kao što su *Pima-Papago i Tepekano* — *prema posmatranjima* Hercoga, samo delomično objavljenim (10), — fonemska distinkcija između zvučnih i bezvučnih plozivnih konsonanata i između njih i nazala zamenjuje se slobodnom varijacijom, dok se distinkcija između labijala, dentala, velara i palatala rigorozno održava. Tako u poeziji ovih jezika konsonanti gube dva od četiri distinktivna obeležja, zvučno/bezvučno *i nazalno/oralno*, a zadržavaju druga dva — gravis/akut i kompaktno/difuzno. Selekcija i hijerarhijska stratifikacija kategorija koje imaju svoju snagu jeste činilac od prevashodne važnosti za poetiku, kako na fonološkom tako i na gramatičkom planu.

Staroindijska i srednjovekovna latinska književna teorija oštro su razlikovale dva pola verbalne umetnosti, obeležena u sanskritu kao *Pāñcālī* i *Vaidarbhī*, a u latinskom, sledstveno tome, kao *ornatus difficilis* i *ornatus facilis* (vid. 1)*; ovaj drugi stil očigledno je znatno teži za lingvističku analizu, jer su u takvim književnim formama verbalna sredstva neupadljiva i jezik izgleda kao gotovo prozirna odeća. Ali moramo reći sa Čarlsom Sandersom Persom: »Ova odora nikad se ne da potpuno svući — ona se samo zamenjuje nečim prozračnijim« (35, str. 171). »Kompozicija bez stihova«, kako Hopkins naziva proznu varijantu verbalne umetnosti, — gde paralelizmi nisu tako strogo obeleženi i tako strogo redovni kao u »neprekidnom paralelizmu« i gde nema dominantne glasovne figure — stavlja pred poetiku zamršenije probleme, kao što to čini svaka prelazna jezička oblast. U ovom slučaju radi se o prelazu između strogo poetskog i strogo referencijalnog jezika. Ali Propova pionirska monografija o strukturi bajke (39) pokazuje nam kako jedan dosledno sintaksički pristup može biti od izvanredno velike pomoći čak i u klasifikovanju tra-

* Podela se odnosi na veći odnosno manji stepen prisustva retoričkih figura, obrta i ukrasa, na veću ili manju »ornamentaciju« književnih dela (primedba prevodioca).

dicionalnih zapleta i otkrivanju zagonetnih zakonitosti na kojima počivaju njihova selekcija i kompozicija. Nove studije Levi-Strosa (24, 25, 26) svedoče o jednom znatno dubljem ali u suštini sličnom pristupu istom konstrukcionom problemu.

Nije nikakav slučaj što su metonimijske strukture slabije istražene od domena metafore. Neka mi bude dopušteno da ponovim svoju ranije učinjenu opasku da je studij poetskih tropa uglavnom usmeravan u pravcu metafore, dok se tzv. realistička literatura, intimno povezana s metonimijskim principom, još uvek opire tumačenju — iako se ista lingvistička metodologija kojom se poetika služi u analizi metaforičkog stila romantičarske poezije može u celosti primeniti na metonimijsko tkanje realističke proze (16).

Udžbenici veruju u postojanje pesama lišenih slika, ali oskudnost u leksičkim tropima ustvari se nadoknađuje veličanstvenim gramatičkim tropima i figurama. Poetski izvori skriveni u morfološkoj i sintaksičkoj strukturi jezika, jednom rečju poezija gramatike, i njen književni produkt, gramatika poezije, mahom su ostajali nepoznati kritičarima i zapostavljeni od strane lingvista, ali su ih zato kreativni pisci vešto otkrivali.

Glavnu dramsku snagu uvoda u Antonijevu pogrebnu besedu o Cezaru Šekspir postiže veštim variranjem gramatičkih kategorija i konstrukcija. Marko Antonije ismeva Brutov govor time što razloge navedene za ubistvo Cezarovo preobraća u čiste jezičke fikcije. Brutova optužba protiv Cezara, »as he was ambitious, I slew him« (»budući da je bio vlastoljubiv, ja sam ga ubio«), biva podvrgnuta uzastopnim transformacijama. Najpre je Antonije svodi na običan navod koji odgovornost za to tvrđenje prebacuje na citiranog govornika: »The noble Brutus // Hath told you . . . .« (»Brut plemeniti reče . . . . .«). Prilikom ponavljanja, ovaj pomen Bruta protivstavlja se Antonijevim sopstvenim tvrdnjama uz pomoć suprotne sveze »but« (»ali«) i dalje degradira dopusnim »yet« (»ipak«). Osvrtanje na tužiočevu čast prestaje da opravdava optužbu kad se ponovi uz zamenu ranijeg uzročnog »for« (»jer«) običnim sastavnim »and« (»a«), i kad se na kraju dovede u pitanje zlobnim ubacivanjem modalnog »sure« (»neosporno«):

The noble Brutus
Hath told you Caesar was ambitious;
For Brutus is an honourable man,
But Brutus says he was ambitious,
And Brutus is an honourable man.
Yet Brutus says he was ambitious,
And Brutus is an honourable man.
Yet Brutus says he was ambitious,
And, sure, he is an honourable man.

(Brut plemeniti reče kako Cezar
bejaše vlastoljubiv;
Jer Brut je čovek častan,
Al' Brut reče da beše vlastoljubiv,
A Brut je čovek častan.
Ipak, Brut reče da beše vlastoljubiv,
A Brut je čovek častan.
Ipak, Brut reče da beše vlastoljubiv,
A Brut je čovek častan neosporno).

Poliptoton* koji sledi — »I speak... Brutus spoke... I am to speak« (»Držim reč... reči Brutove... da vam rečem«): — daje ponovljenoj optužbi vid pukog prenošenja reči umesto prenošenja činjenica. Kako bi se reklo u modalnoj logici, efekat leži u posrednom ili »kosom« kontekstu (*oblique context*) koji navedene argumente preobražava u nedokazive rečenice verovanja:

I speak not to disprove what Brutus spoke,
But here I am to speak what I do know.

(Ne držim reč za reči Brutove
pobijam, već sam ovde da vam rečem
ono što znam).

Najdelotvorniji trik Antonijeve ironije jeste način na koji on menja *modus obliquus* Brutovih izvoda u *modus rectus*, da bi pokazao kako ovi opredmećeni atributi nisu ništa drugo do jezičke fikcije.** Na Brutove reči »he was ambitious« (»bejaše vlastoljubiv«), Antonije odgovara najpre prenoseći pridev sa vršioca na radnju (»Did this in Caesar

* Retoričko ponavljanje jedne reči, uz variranje padeža, vremena, stanja, pripadnosti po vrstama reči i sl., u istoj rečenici (primedba prevodioca).

** *Modus rectus* jeste takav način izražavanja kod koga se upotrebom nominativa ili vokativa predmet iskaza dovodi u položaj subjekta; odnosi koje podrazumevaju »kosi« padeži potpadaju pod *modus obliquus* (primedba prevodioca).

seem ambitious?« — »Da l' taj mu čin bejaše vlastoljubiv?«), a potom izvlačeći apstraktnu imenicu »ambition« (»vlastoljublje«) i praveći od nje prvo subjekt konkretne pasivne konstrukcije »Ambition should be made of sterner stuff« (»Vlastoljublje valja od tvrđe građe da je pravljeno«) a zatim predikativnu imenicu u upitnoj rečenici »Was this ambition?« (»Da l' to bejaše vlastoljublje?«). — Brutov apel »hear me for my cause« (»čujte moje razloge«) dobija odgovor sa istom imenicom *in recto*, hipostazovanim subjektom upitne aktivne konstrukcije: »What cause witholds you . . . ?« (»kakav razlog preči vas . . .?«). Dok Brut poziva »awake your senses, that you may the better judge« (»prenite svoja čula da biste bolje razabrali«), apstraktna imenica izvedena od glagola postaje apostrofiran agens u Antonijevoj replici: »O judgment, thou art fled to brutish beasts . . . « (»Avaj, razbore! U brutalne utek'o si zveri...«). Uzgred rečeno, ova apostrofa sa svojom ubistvenom paronomazijom *Brut — brutalan* podseća na Cezarov oproštajni uzvik »Et tu, Brute!«* Svojstva i delatnosti pokazuju se *in recto*, dok se njihovi nosioci javljaju ili *in obliquo* (»witholds you« — »preči vas«, »to brutish beasts« — »u brutalne . . . zveri«, »back, to me« — »meni vrati«) ili kao subjekti negativnih radnji (»men have lost« — »ljudi su . . . izgubili«, »I must pause« — »moram da stanem«):

You all did love him once, not without cause;
What cause witholds you then to mourn for him?
O judgment, thou art fled to brutish beasts,
And men have lost their reason!

(Vi njega nekada
voljaste svi i ne bez razloga,
pa kakav razlog preči vas da njega
ne ožalite? Avaj, razbore!
u brutalne utek'o si zveri,
a ljudi su razum izgubili).

Poslednja dva retka Antonijevog uvoda jasno otkrivaju upadljivu nezavisnost ovih gramatičkih metonimija. Stereotipno »oplakujem toga i toga« i figurativno ali još uvek stereotipno »taj i taj je u kovčegu i moje je srce s njim«

* Upor. »Et *tu, Brute!*« i »*to brut*ish beasts« (primedba prevodioca).

ili »moje mu srce ide ususret« u Antonijevoj besedi ustupaju mesto smelo ostvarenoj metonimiji, i trop postaje deo poetske stvarnosti:

My heart is in the coffin there with Caesar,
And I must pause till it come back to me.

(. . . . srce mi je tamo
u Cezarovu kovčegu, pa moram
da stanem dok se opet meni vrati).*

U poeziji unutrašnji oblik imena, tj. semantičko opterećenje njegovih sastavnih delova, ponovo dobija svoju relevantnost. »Kokteli« mogu da obnove svoje zaboravljeno srodstvo s perjem.** Njihove boje oživljavaju u Mek Hemondovim stihovima »The ghost of a Bronx pink lady // With orange blossoms afloat in her hair« (»Duh ružičaste dame iz Bronksa // s narandžastim cvatom ko kosi«), a etimološka metafora se realizuje: »O, Bloody Mary, // The cocktails have crowed not the cocks!« (»O krvava Meri, // to ne zapevahu pevci već repovi njini!«). (Iz pesme »At an Old Fashion Bar in Manhattan« — »Za staromodnim barom u Menhetnu«). Pesma Valasa Stivensa »An Ordinary Evening in New Haven« (»Obično veče u Njuhejvnu«) daje nov život glavnoj reči imena toga grada najpre diskretnom aluzijom na nebo (»heaven«), a zatim direktnim sučeljavanjem kroz igru reči sličnu Hopkinsovom »Heaven-Haven«:

The dry eucalyptus seeks god in the rainy cloud.
Professor Eucalyptus of New Haven seeks him in New Haven...

The instinct for heaven *had its counterpart:*
The instinct for earth, for New Haven, *for his room* . . .

* Navodi iz »Julija Cezara« dati su prema prevodu Borivoja Nedića; harmonija toga prevoda morala je, međutim, mestimično da bude narušena — naročito time što su neki delovi doslovnije preneseni, kako bi oni detalji radi kojih Jakobson vrši analizu mogli da budu što jasnije uočeni (primedba prevodioca).

** Navedeni odlomci ove i sledeće pesme dati su u doslovnom prevodu. Poreklo reči »cocktail«, u smislu alkoholnog pića spravljenog od više sastojaka, nije jasno, ali se bar poetskom etimologijom može dovesti u vezu sa petlovim repom, kako to čini Mek Hemond, gradeći na toj neprevodivoj dvosmislenosti celu pesmu. U naslovu i navedenom delu pesme kriju se nazivi šest vrsta koktela: »Old-fashioned«, »Manhattan«. »Bronx«, »Pink Lady«, »Orange Blossom«, »Bloody Mary« (primedba prevodioca).

(Sparušeni eukaliptus traži boga u kišnom oblaku.
Profesor Eukaliptus iz Njuhejvna traži ga u Njuhejvnu....

Nagon za nebom imao je svog parnjaka:
Nagon za zemljom, za Njuhejvnom, za njegovom sobom...).

Pridev »New« u imenu grada biva razgolićen nadovezivanjem suprotnosti:

The oldest-newest day is the newest alone.
The oldest-newest night does not creak by...

(Najstariji-najnoviji dan samo je najnoviji.
Najstarija-najnovija noć nikad da se prokrade....).

Kad se 1919. godine u Moskovskom lingvističkom serklu raspravljalo o tome kako bi trebalo definisati *epitheta ornantia* i omeđiti njihov raspon, pesnik Majakovski nas je prekorio rekavši da za njega svaki pridev upotrebljen u poeziji jeste samim tim poetski epitet — čak i »veliki« u imenu *Veliki medved* ili »velika« i »mala« u imenima moskovskih ulica kao što su *Bol'šaja Presnja* i *Malaja Presnja*. Drugim rečima, poetičnost nije dopunjavanje diskursa retoričkim ukrasima već totalno preocenjivanje toga diskursa i svih mogućih njegovih komponenti.

Neki misionar u Africi kudio je svoje stado što hoda neodeveno. »A vi« — pokazaše oni njegovo lice — »niste li i vi negde goli?« — »Da, ali to je moje lice.« — »A kod nas je, vidite, posvuda lice,« uzvratiše urođenici. Na sličan način se u poeziji svaki verbalni elemenat preobražava u figuru poetskog govora.

Moj pokušaj da pokažem kako je i pravo i dužnost lingvistike da usmerava ispitivanje verbalne umetnosti u celom njenom obuhvatu i u punoj meri može se privesti kraju zaključkom koji je sažeto izrazio suštinu mog izveštaja na konferenciji održanoj 1953. ovde na univerzitetu Indijana: »Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto« (27). Ako je u pravu pesnik Ransom — a u pravu je — kad kaže »poezija je vrsta jezika« (41), lingvist čije je polje rada bilo koja vrsta jezika može i mora da uključi poeziju u svoje studije. Ova naša konferencija jasno je pokazala da je vreme kada su i lingvisti i istoričari književnosti izbegavali pitanja poetske strukture otišlo u nepovrat.

Odista, kao što je konstatovao Holander (12), »ne vidi se nikakav razlog za pokušaj odvajanja literarnog od opštejezičkog.« Ako ima kritičara koji još uvek sumnjaju u sposobnost lingvistike da obuhvati oblast poetike, moje je privatno uverenje da je odsustvo poetske kompetencije kod nekih uskogrudih lingvista pogrešno protumačeno kao slabost same lingvističke nauke. Međutim, svi mi ovde svakako smo složni u uverenju da lingvist koji je gluv za poetsku funkciju jezika i proučavalac književnosti koji je ravnodušan prema lingvističkim problemima i neupućen u lingvističke metode predstavljaju podjednako očit anahronizam.

BIBLIOGRAFSKI PODACI

1. Arbusow, L. *Colores rhetorici.* Göttingen, 1948.
2. Austerlitz, R. *Ob-Ugric metrics. Folklore fellows communications* 174 (1958).
3. Bühler, K. »Die Axiomatik der Sprachwissenschaft«, *Kant-Studien* 38. 19—90 (Berlin, 1933).
4. Chatman, S. »Comparing metrical styles« (str. 149—172 u zborniku *Style in language,* u kome je prvi put objavljen i tekst na koji se ovi bibliografski podaci odnose).
5. Cherry, C. *On human communication.* New York, 1957.
6. Èjxenbaum, B. *Melodika stixa.* Leningrad, 1922.
7. Empson, W. *Seven types of ambiguity.* New York, third edition, 1955.
8. Frost, R. *Collected poems.* New York, 1939.
9. Giese, W. »Sind Märchen Lügen?« *Cahiers S. Puşcariu* 1. 137 ff. (1952).
10. Herzog, G. »Some linguistic aspects of American Indian poetry«, *Word* 2. 82 (1946).
11. Hill, A. A. Review in *Language* 29. 549—561 (1953).
12. Hollander, J. »The metrical emblem«, *Kenyon review* 21. 279—296 (1959).
13. Hopkins, G. M. *The journals and papers.* H. House, ed. London, 1959.
14. — — —. *Poems.* W. H. Gardner, ed. New York and London, third edition, 1948.
15. Hymes, D. H. »Phonological aspects of style: some English sonnets« (str. 109—131 u zborniku *Style in language*).
16. Jakobson, R. »The metaphoric and metonymic poles« (str. 76—82 u knjizi *Fundamentals of language,* s'Gravenhage, 1956).

17. — — —. *O češskom stixe preimuščestvenno v sopostavlenii s russkim* (Sborniki po teorii poètičeskogo jazyka, 5). Berlin and Moscow, 1923.
18. — — —. »Studies in comparative Slavic metrics«, *Oxford Slavonic papers* 3. 21—66 (1952).
19. — — —. »Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen«, *Archives néerlandaises de phonétique experimentale* 7—9. 44—53 (1933).
20. Jespersen, O. »Cause psychologique de quelques phénomènes de métrique germanique«, *Psychologie du language*. Paris, 1933.
21. Joos, M. »Description of language design«, *Journal of the acoustical society of America* 22. 701—708 (1950).
22. Karcevskij, S. »Sur la phonologie de la phrase«, *Travaux du cercle linguistique de Prague* 4. 188—223 (1931).
23. Levi, A. »Della versificazione italiana«, *Archivum Romanicum* 14. 449—526 (1930).
24. Lévi-Strauss, C. »Analyse morphologique des contes russes«, *International journal of Slavic linguistics and poetics* 3 (1960).
25. — — —. *La geste d'Asdival*. École pratique des Hautes Études. Paris, 1958.
26. — — —. »The structural study of myth« (str. 50—66 u zborniku T. A. Sebeok, ed., *Myth: a symposium*, Philadelphia, 1955).
27. — — —, R. Jakobson, C. F. Voegelin, and T. A. Sebeok, *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists*. Baltimore, 1953.
28. Lotz, J. »Metric Typology« (str. 135—148 u zborniku *Style in language*).
29. Malinowski, B. »The problem of meaning in primitive languages« (str. 296—336 u knjizi C. K. Ogden and I. A. Richards, *The meaning of meaning*, New York and London, ninth edition, 1953).
30. Mallarmé, S. *Divagations*. Paris, 1899.
31. Mansikka, V. T. *Litauische Zaubersprüche. Folklore Fellows communications* 87 (1929).
32. Maretić, T. »Metrika narodnih naših pjesama«, *Rad Jugoslavenske akademije* 168, 170 (1907).
33. Marty, A. *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*, Vol. 1. Halle, 1908.
34. Nitsch, K. »Z historii polskich rymów«. *Wybór pism polonistycznych* 1. 33—77 (Wrocław, 1954).
35. Peirce, C. S. *Collected papers*, Vol. 1, Cambridge, Mass., 1931.
36. Poe, E. A. »Marginalia«, *The works*, Vol. 3. New York, 1857.
37. Polivanov, E. D. »O metričeskom xaraktere kitajskogo stixosloženija«, *Doklady Rossijskoj Akademii Nauk*, serija V, 156—158 (1924).
38. Potebnja, A. A. *Ob'jasnenija malorusskix i srodnyx narodnyx pesen*. Warsaw, 1 (1883), 2 (1887).
39. Propp, V. *Morphology of the folktale*. Bloomington, 1958.
40. Ransom, J. C. *The new criticism*. Norfolk, Conn., 1941.
41. — — —. *The world's body*. New York, 1938.
42. Rybnikov, P. N. *Pesni*, Vol. 3. Moscow, 1910.



43. Sapir, E. *Language*. New York, 1921.
44. Saporta, S. »The application of linguistics to the study of poetic language« (str. 82—93 u zborniku *Style in language*).
45. Sebeok, T. A. »Decoding a text: levels and aspects in a Cheremis sonnet« (str. 221—235 u zborniku *Style in language*).
46. Sievers, E. *Ziele und Wege der Schallanalyse*. Heidelberg, 1924.
47. Simmons, D. C. »Specimens of Efik folklore«, *Folk-Lore* 66. 417—424 (1955).
48. Steinitz, W. *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung. Folklore fellows communications* 115 (1934).
49. Taranovski, K. *Ruski dvodelni ritmovi*. Beograd 1955.
50 Valéry, P. *The art of poetry*. Bollingen series 45. New York, 1958.
51. Voegelin, C. F. »Casual and noncasual utterances within unified structure« (str. 57—68 u zborniku *Style in language*).
52. Wang Li. *Han-yü shih-lü-hsüeh* (Versification in Chinese). Shanghai, 1958.
53. Whorf, B. L. *Language, thought, and reality*, J. B. Carroll, ed., New York, 1956.
54. Wimsatt, W. K. *The verbal icon*. Lexington, 1954.
55. — — — and M. C. Beardsley. »The concept of meter: an exercise in abstraction« (str. 193—196 u zborniku *Style in language;* u celini objavljeno u *Publications of the Modern Language Association of America* 74. 585—598, 1959).
56. Žirmunskij, V. *Voprosy teorii literatury*. Leningrad, 1928.

SADRŽAJ